SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Эти биографические очерки были изданы около ста лет назад в серии «Жизнь замечательных людей», осуществленной Ф.Ф.Павленковым (1839—1900). Написанные в новом для того времени жанре поэтической хроники и историко-культурного исследования, эти тексты сохраняют ценность и по сей день. Писавшиеся «для простых людей», для российской провинции, сегодня они могут быть рекомендованы отнюдь не только библиофилам, но самой широкой читательской аудитории: и тем, кто совсем не искушен в истории и психологии великих людей, и тем, для кого эти предметы – профессия.

- Михаил Барро
  -
  - Предисловие
  - Глава I. Детство и годы учения
  - Глава II «Блистательный театр»
  - Глава III. Мольер в провинции
  - Глава IV. Мольер в Пти-Бурбоне и Пале-Рояле
  - Глава V. Арманда Бежар
  - Глава VI. «Тартюф», «Дон-Жуан», «Мизантроп». Последние годы
  - Источники
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7

Михаил Барро
Мольер. Его жизнь и литературная деятельность

Биографический очерк М. В. Барро
С портретом Мольера, гравированным в Лейпциге Геданом

Предисловие

Когда, после долгого перерыва, опять возник интерес к личности Мольера, его биографы натолкнулись на такие же трудности, как и биографы Шекспира. Они встречали то же отсутствие положительных данных, а взамен их груду легенд, взаимно уничтожающих друг друга рассказов, и еще чаще – целые периоды жизни великого человека, окутанные, по избитому выражению, непроглядным мраком неизвестности. Лишь величие писателя, сказывавшееся в каждой строке, оставленной им потомству, ободряло исследователей. Мы говорим о сочинениях Мольера; что же касается переписки, то от этого драгоценного для биографа материала до нас не дошло ничего. Тою же скудостью сведений веет и от свидетельств современников автора «Мизантропа».

Только спустя тридцать два года после смерти Мольера появилась его первая биография. Это было в 1705 году. В качестве биографа Мольера выступил тогда некто Гримаре, совершенно неизвестная личность, лишенная даже любви к истине, не говоря уже о стиле и вкусе, один из тех второстепенных тружеников, которые, по выражению Базена, берутся за все и портят все, за что берутся. Подобным же образом аттестовал биографию Гримаре и современник, близкий друг Мольера, Буало: Гримаре ничего не знает о жизни Мольера, он во всем ошибается, он не знает даже того, что известно всем. Так оценивал Буало труд первого биографа Мольера, но сам не сделал ничего для сохранения потомству точных сведений о своем знаменитом друге; по другим данным, он хотел сделать, но встретил препятствие со стороны цензуры… Смерть косила между тем ближайших свидетелей жизни Мольера, и биографический апокриф Гримаре получал характер достоверного источника. Он выдержал несколько изданий, подвергся переделкам и, по-видимому, навсегда засорил дорогу более добросовестным исследователям.

Новая эпоха в изучении Мольера начинается с 1825 года. Благодаря трудам Беффара, Эйдора Сулье, Ташеро, Базена, Луазлера и многих других биографический мрак, сгущенный стараниями Гримаре и его компиляторов, постепенно начал рассеиваться, и образ великого комика явился наконец потомству во всей своей красноречивой яркости. Интерес произведений Мольера удвоился интересом его биографии. Темных мест в этой биографии осталось немало и до настоящего времени, и только новые принципы исследования уменьшили их значимость. Еще Лагранж, сотрудник Мольера по театру, первый издатель его

сочинений (1682 г.) и летописец его труппы, указывал на то, что Мольер в своих произведениях часто рисует самого себя или своих современников и близких. Недостаток положительных данных об авторе «Мизантропа» заставил исследователей жизни и сочинений Мольера с особенным жаром наброситься на этот новый путь изучения его личности.

Едва ли не этим путем добыты самые яркие черты для характеристики Мольера… Писатель XVII века, по этим данным, он высоко поднимался над своими самыми благородными современниками и далеко оставлял их за собою. Вот почему и теперь, через двести с лишним лет после смерти Мольера, в его произведениях звучит для нас самый жгучий вопрос современной жизни, вопрос о свободе личности. Мольер, хотя он и не лирик, но больше чем кто-либо другой имел бы право сказать о своей деятельности:

> И долго буду тем любезен я народу,
> Что чувства добрые я лирой пробуждал,
> Что в мой жестокий век восславил я свободу…

Правда, он нигде не говорит прямо об этой свободе, но писатель, наносивший жестокие удары лицемерам, устами Сганареля осудивший Дон-Жуана, был первым вестником великого движения XVIII века… Его Альцест томится в тщетных поисках места, «где можно честным быть свободно» (пер. В. Курочкина). Для этого мизантропа честный человек – человек свободный и от вольных, и от невольных сделок с совестью. Он считает своим правом называть белое белым, черное черным… Пока не иссякнут такие благородные стремления, произведения Мольера не умрут.

Глава I. Детство и годы учения

Сказание о шотландце Поуклине. – Парижские Поклены. – «Павильон обезьян» и его владелец Жан Поклен. – Женитьба Поклена на Марии Крессе. – Первенец Пакленов Жан-Батист Поклен, впоследствии Мольер. – Характеры его отца и матери. – Детские впечатления: Новый Мост и площадь Дофина. Сен-Жерменская ярмарка. Поездки в Сент-Уан. – Отец Жана-Батиста – придворный обойщик. – Смерть Марии Крессе. – Катерина Флерет – вторая жена Поклена. Семейные раздоры, – Жан-Батист в Клермонской коллегии. Его товарищи и наставники. – Театральные представления в коллегии. – Жан-Батист – ученик Гассенди и юрист. – Путешествие его на юг Франции.

Кто были предки Мольера?.. Довольно темная легенда повествует о том, что в рядах шотландского вспомогательного войска, сражавшегося против англичан вместе с французским войском Карла VII, находился молодой рыцарь по имени Поуклин. В битве при Фернейле, в 1424 году, большинство шотландцев было убито. Лишь немногие из них избегли смерти, и в числе этих спасшихся легенда называет того же Поуклина. Спустя значительное время Поуклин навсегда поселился во Франции и сделался родоначальником французской фамилии Покленов и знаменитого представителя ее Мольера. Достоверна ли приведенная легенда? Едва ли. Во всем складе Мольера виден природный француз со всеми характерными особенностями этой нации; во всех своих произведениях, где с такою яркостью отражался его внутренний мир, в самые тяжелые минуты его жизни, в противоположность другим великим писателям, Мольер чужд вздохов по далекой родине, в данном случае Шотландии. Измученный борьбою с явными и тайными недоброжелателями, убитый семейным разладом, он говорит устами Мизантропа об удалении в пустыню, но Францию он все-таки называет при этом своим отечеством. Очевидно, у него была одна родина, и этой родиной была Франция. Есть еще другое, более веское опровержение сказания о шотландце Поуклине. Генеалогическое древо парижских Покленов было очень многоветвисто: они распадались на несколько родов, быть может, вполне чуждых друг другу, на что намекает отчасти пестрое написание их фамилий. В XVII веке некоторые из Покленов занимали видные должности. Один из них был председателем парижского коммерческого суда, другой – доктором богословия и деканом парижского факультета, третий – директором индийской торговой компании. Потомки

хотя бы и чужеземного рыцаря легко могли достигнуть в то время выдающегося положения; но трудно допустить, чтобы в такой короткий промежуток времени, от водворения Поуклина во Франции до рождения Мольера, хоть одна ветвь этого рода могла сделаться наследственными ремесленниками. А между тем это было так… В 1620 году в одном из самых модных кварталов Парижа, на углу многолюдной, полной городского шума улицы Сент-Оноре и грязного переулка, превратившегося в улицу Соваль, стоял трехэтажный дом с причудливой эмблемой. Эта эмблема представляла собою высокий столб с резным изображением померанцевого дерева. Лишь на самой вершине его красовалась корона ветвей с плодами и цветами, а ниже, вдоль ствола, виднелись одни обрубки, цепляясь за которые, на дерево влезали семь обезьян. Три такие же обезьяны украшали и основание аллегорического столба. Подобные изображения были в большом ходу у ремесленников того времени, и описанный нами столб, вероятно, поставили по желанию человека, занимавшего нижний этаж дома на углу улицы Сент-Оноре, где помещалась лавка под вывеской «Pavillon des cinges».

Здесь около 1620 года поселился Жан Поклен, по ремеслу так же, как его отец и братья, обойщик и декоратор. Внутренность жилища Поклена несколько не вязалась с вульгарною надписью вывески. Тут все было чинно, все говорило о трудовом, хотя и безбедном, существовании. Со стороны улицы находилась лавка с выставленными в ней для продажи мебелью, дорогими коврами и штофными материями, с различными принадлежностями обойного мастерства, наполнявшими также и другие комнаты. Рядом с лавкой была кухня, служившая и столовой, а наверху, на антресолях – спальня и еще одна небольшая комната. 27 апреля 1621 года Жан Поклен женился на дочери зажиточного бюргера одного с ним цеха, Марии Крессе. В виде приданого он получил при этом около 2200 ливров, частью деньгами, частью вещами. Его собственное имущество выражалось почти такою же суммою, весьма значительною для того времени. 15 января 1622 года у Поклена родился сын. По имени отца его назвали Жаном. Потом, один за другим, родилось еще пятеро: две дочери и три сына, и в их числе другой Жан. В отличие от него первенец Покленов был назван еще и Батистом. Жан-Батист Поклен и был бессмертным Мольером.

Как прошли его детские годы? Это второе темное место в его биографии. Имеющиеся об этом периоде скудные сведения, вместе с более или менее основательными догадками, дают, впрочем, возможность нарисовать вероятную картину жизни маленького Жана-Батиста. Отец его целыми днями был занят

мастерскою и лавкой, не выпуская из рук инструментов или кусков материи. Некоторые утверждают, что он был узкий, ограниченный ремесленник, умственный горизонт которого не простирался дальше будничных, мелочных интересов. Но ничто не дает повода к такому заключению. Совсем иначе говорит большинство биографов о его жене. Ее отец присоединял к своей фамилии частичку *де,* а мать про исходила из рода Мазюэлей, представители которого отличались склонностью к музыке, а некоторые даже заслужили на этом поприще довольно почтенную известность. И частичка *де* отца Марии Крессе, и музыканты-родственники со стороны матери – все это заставляет предполагать, что среда, окружавшая ее до замужества, в умственном отношении была выше среды Покленов. Действительно, с водворением ее в «Павильоне обезьян» в доме Поклена-отца появляются кое-какие книги, между прочим, Библия и Плутарх в изложении Амио. Мария Крессе была доброй и заботливой матерью. Она близко принимала к сердцу все, что касалось детей. Среди ее драгоценностей, браслетов, серег и колец был еще небольшой ковровый сундучок, где сохранялось белье, служившее ее детям во время крещения. Частые роды и заботы по хозяйству не позволяли ей, конечно, тщательно следить за развитием детей. Но она с избытком восполняла этот недостаток своими ласками, и жизнь маленького Жана текла, не возмущаемая никакими горестями.

Это был бойкий белокурый мальчик с ясными голубыми глазами. Когда ему надоедало сидеть дома, он потихоньку, незаметно для родителей, выбирался на улицу, а оттуда к Новому Мосту и на площадь Дофина. Там, привлекая не одно детское любопытство и вызывая веселый смех, так называемые операторы под звуки музыки и песен продавали различные целебные средства. Табарен в карикатурном костюме ученого предлагал свои чудо действенные эликсиры, а у статуи Генриха IV Савояр и толстяк Фома рвали желающим зубы. Но еще гуще была толпа около марионеток Бриоше, у балаганов любимцев толпы – Тюрлюпена, Гаргиля и Горжю, надрывавших зрителям животики своими забавными фарсами. Враги Мольера распространяли потом слухи, что он сам, намазав лицо сажей, принимал участие в этих представлениях. Это, конечно, ложь, внушенная чувством зависти и злобы; но нет никакого сомнения в том, что балаганные зрелища производили на ребенка сильное впечатление и способствовали, таким образом, развитию восприимчивости его к другим, более художественным, зрелищам.

Кроме лавки на углу улицы Сент-Оноре, Поклен-отец имел еще торговлю на Сен-Жерменской ярмарке, на бельевой и

полотняной линии. Сен-Жерменская ярмарка была одной из древнейших во Франции и принадлежала почтенным отцам аббатства Св. Германа в окрестностях Парижа. В конце XVI века на этой ярмарке впервые появились странствующие актеры. Отцы-аббаты, громившие лицедеев в своих проповедях, легко примирились с выгодным соседством этих забавников и, беря с них дань, обязали лишь не играть по праздникам, воскресным дням и во время богослужений. Народ очень любил театральные зрелища, и слух о том, что на Сен-Жерменской ярмарке завелись странствующие актеры, привлекал туда толпы любопытных. Торговые дела приводили сюда и Поклена-отца. Он захватывал с собою и семью, по крайней мере, на день, на два. Скопление народа было громадное. «Сколько глаз, сколько ртов и носов!.. Сколько грязи навалят по сторонам зады, незнакомые с кальсонами!» Так, не стесняясь в выражениях и не боясь оскорбить ухо герцога Орлеанского, которому посвящалась поэма «Сен-Жерменская ярмарка», описывал эту ярмарку поэт Скаррон, современник Мольера. Центром внимания толпы были, конечно, балаганы, где исполнялись веселые фарсы, вроде комического путешествия в Конго. Сюда же тянуло и Жана-Батиста. Яркие впечатления площади Дофина опять воскресали в его уме, удваиваясь сен-жерменскими. В своих произведениях он часто вспоминал потом эти народные гулянья.

Кроме поездки в Сен-Жермен, Поклены каждое воскресенье отправлялись в окрестности Парижа, в Сент-Уан. На главной улице этой деревни стоял дом с многочисленными службами и большим садом. Владельцем его был отец Марии Кресссе, дед Жана-Батиста, Луи де Кресссе. У него-то и проводили Поклены воскресные досуги, наслаждаясь после пыльного парижского воздуха здоровым деревенским. Старик принимал их радушно. Им отведена была раз навсегда особая комната, где не были забыты ни игрушки для детей, ни пара розог, предназначенных для них же.

Дела Покленов шли хорошо, а через несколько лет после женитьбы владелец «Павильона обезьян» увеличил свои доходы, приобретя у одного из своих братьев прибыльную и в то же время не лишенную почета должность королевского обойщика и камердинера. Таких обойщиков было восемь. Они исполняли свои обязанности по двое и сменялись через три месяца. На их попечении лежал ремонт дворцовой мебели, а также заботы о декоративной стороне различных придворных празднеств, процессий и прочего. Жалованья полагалось 300 ливров, не считая наградных. Очередь Поклена начиналась 1 апреля, но потом была перенесена на летние месяцы. Должность

принадлежала не только тому, кто приобретал ее, но оставалась и за его наследниками: Поклен рассчитывал передать ее своему старшему сыну.

Среди возраставшего в доме Покленов достатка в 1632 году скончалась Мария Кресс е. Она давно уже, что называется, «страдала грудью», и наконец эта болезнь свела ее в могилу. Жан-Батист, которому шел в это время одиннадцатый год, лишился, таким образом, забот любящей матери. Поклен-отец, быть может, в интересах семьи, схоронив первую жену, вступил во второй брак, но его выбор на этот раз оказался неудачным. Катерина Флерет, вторая жена его, была сварливая женщина и не замедлила изгнать из семьи Покленов покой и довольство, царившие там при Марии Кресс е. Она не любила своих пасынков и падчериц и больше всего старшего, Жана-Батиста, в умных глазах которого видела осуждение мачехи и горячую любовь к покойной матери. Не здесь ли, в этой антипатии к мачехе, коренится начало того искусства, с которым изображал впоследствии Мольер разлад и неурядицы современной ему французской семьи? Вероятно, здесь, как здесь же зародилось, должно быть, и его охлаждение к отцу, а может быть, и первая мысль оскорбленного в своих чувствах ребенка – мысль о другой жизни, вдали от семьи…

Вскоре после кончины Марии Кресс е изменилась и внешняя обстановка Покленов. Отец Жана-Батиста купил себе дом на площади большого рынка и переселился туда со всей семьею. Счастливое детство отступало для сына в прошлое, вместе с веселыми комнатами в «Павильоне обезьян»… Четырнадцати лет его отдали в Клермонскую коллегию.

Ремесленники и даже купцы и состоятельные бюргеры того времени не особенно заботились об образовании своих детей. Их учили читать, писать и немного арифметике; дальнейшее и более широкое образование могло лишь повредить ожидавшему их делу, ремеслу или торговле; так *наставлял* эту среду Савари, автор книги «Le parfait négociant»[1], и перед ним преклонялись. Отсюда естественно возникает для биографа вопрос: кому принадлежала мысль отдать Жана в Клермонскую коллегию, окунуть в этот кладезь мудрости, столь вредной в глазах Савари для торгового сословия? Некоторые думают, что инициатива в этом деле принадлежала Луи де Кресс е, деду Жана-Батиста. Но добрый человек, по другим данным, умер гораздо раньше поступления Жана в коллегию. Не сам ли Поклен-отец решил этот вопрос? Он, может быть, мечтал о блестящей карьере для сына, подстрекаемый, кроме честолюбия, еще осознанием даровитости Жана и нерасположения его к наследственному ремеслу. Такие

мечты невольно могли возникнуть у обойщика Его Величества, хотя бы издали познакомившегося с преимуществами образованных людей… Как бы то ни было, сын этого обойщика, Жан-Батист Поклен поступил в коллегию, где обучались сыновья графов и прочих сливок французского общества. Клермонская коллегия, впоследствии, при Людовике XIV, – Коллегия Людовика Великого, принадлежала отцам-иезуитам. Здесь, «в стенах школы, – пишет А. Веселовский, – мальчика ожидало несколько новых и любопытных наблюдений. Из узкой семейной обстановки он разом перешел в шумную среду молодежи, где у него вскоре нашлось несколько близких товарищей. Вырвавшись из-под домашнего надзора, он очутился в не менее томительных сетях школьной дрессировки. Шесть-семь монахов-педагогов пытались обуздать шаловливость и горячие порывы школьников и заставить их преклоняться перед святыней науки. Но сами учителя были слишком смешными педантами, благоговевшими перед допотопными авторитетами и щеголявшими лишь риторическою ловкостью в диспутах о вопросах не слишком жизненных и никому не нужных; а та богиня, которой они поклонялись, многомудрая „мать схоластика“ страдала такою же безнадежною анемией, как и ее жрецы. Научиться тут чему-нибудь было невозможно, и Поклен вынес из школы разве что некоторое знакомство с латинским языком, позволившее ему впоследствии переводить прямо с подлинника поэму Лукреция „О сущности вещей“. („Мольер – сатирик и человек“.)

Любознательный юноша, Жан-Батист Поклен не довольствовался мудростью, которую ему предлагали его наставники. Сокращая, по возможности, время обязательного зубрения и на досуге он с жаром предавался чтению попадавшихся ему под руки книг, нередко „запретных плодов“, циркулировавших среди школьников за спинами их блюстителей. Мало-помалу зоркий взгляд юноши, обостренный книжным опытом и беседами с товарищами, начал различать чванливую пустоту наставников. Их напыщенные речи стали казаться ему простою шумихою и чем дальше, тем чаще делались лишь новым поводом для его остроумия.

Монотонная жизнь в коллегии иногда прерывалась домашним спектаклем. Это было своего рода перемирие между наставниками и учениками. На представление всегда ожидали какого-нибудь сановника; необходимо было поэтому не ударить лицом в грязь. Приготовления начинались недели за две, за три, уроки забрасывались, все классы перемешивались без различия возраста и звания. Живой, увлекающийся сын обойщика был, вероятно, впереди всех. Здесь, в этой суматохе, он ближе

познакомился с весельчаком Шапелем, с Франсуа Бернье и Гено, а также и с принцем Конти, братом великого Конде. Эти трое последних отличались недюжинным умом: Гено – впоследствии поэт, Бернье – знаменитый путешественник по Азии, а Конти – писатель и янсенист. Кроме этих связей, спектакли в коллегии имели для Поклена и другое значение. Они окончательно выбивали его из той колеи, которую предназначал ему отец, даже и в том случае, если эта колея не обещала в конце концов звания обойщика.

Но возвратимся к спектаклю… На следующий день после него школьная жизнь опять вступала в свои права, педанты-монахи опять принимались за свои схоластические тонкости, а между тем молодежь, раз вырвавшись из этого тумана, погружалась туда с еще меньшею, чем прежде, охотою, особенно Поклен. у него завелось уже развлечение на стороне, за стенами коллегии. Приятель его отца, придворный обойщик Дюбуф, в 1639 году стал председателем в совете общества „Братство страстей Господних“, которое владело театром „Отель де Бургонь“ и отдавало его в аренду другому драматическому обществу. В распоряжении собственников театра оставались по договору только две ложи. Одно из мест в этих ложах благодаря родству с Дюбуфом все чаще и чаще занималось Жаном-Батистом. Театральный мир все сильнее и сильнее притягивал к себе даровитого юношу. Он начинал уже чувствовать проблески своего гения… Сколько лет провел молодой Поклен в Клермонской коллегии? Большинство биографов предполагает, что он учился там пять лет, с 1636 по 1641 год. Последнего класса, „философии“, он, по-видимому, не посещал. Но философия все-таки не миновала его. Школьный друг и товарищ Поклена, Шапель, побочный сын богатого финансового чиновника Люилье, по настоянию своего отца стал брать уроки философии у знаменитого Гассенди. К Шапелю присоединился Поклен, затем известные уже нам Бернье, Гено и новый друг всех троих, Сирано де Бержерак.

Сын бедного крестьянина из окрестностей Дени в Провансе, Гассенди в 16 лет был уже учителем риторики, а в 19 – профессором философии в Э. Противник господствовавшей повсюду философии Аристотеля, он написал в это время „Exercitationes paradoxicae adversus Aristotelem“ („Опыт опровержения Аристотеля“), где самым дерзким образом опровергал учение греческого метафизика. Пять книг этого труда, по совету испуганных друзей Гассенди, были сожжены самим автором, и только незначительная часть „Exercitationes“ была напечатана в 1624 и 1625 годах. Симпатии Гассенди принадлежали другому философу древности – Эпикуру. Он был

материалистом и каждую истину стремился подтвердить опытом. Гассенди ничего не стоило, конечно, разрушить карточное здание сведений о мире, сообщенных его ученикам их клермонскими наставниками. Но кроме этой чисто отрицательной работы, он изложил им свое собственное учение и несомненно покорил своих слушателей. Его влиянию нужно приписать перевод Покленом сочинения Лукреция „О сущности вещей“ („De natura rerum“). Враг познания через диалектику, Гассенди постоянно вышучивал современных ему медиков; быть может, у него заимствовал эту черту Жан-Батист Поклен или его пример подал к этому первый повод. Врачи отомстили за это Гассенди и за себя, и за Аристотеля, уложив французского философа в преждевременную могилу своими „антилихорадочными“ кровопусканиями. Они обескровили его, что называется, добела.

Вероятно, уроки каноника из Дени – это „звание“ выхлопотал для Гассенди член парламента Пейресциус – внушили Поклену никогда не умиравшее в нем впоследствии презрение ко всякого рода педантам. Еще оставаясь все тем же никому не известным Жаном-Батистом, он, в сотрудничестве с Сирано де Бержераком, написал комедию „Осмеянный педант“, – по крайней мере, когда его обвиняли в заимствованиях у Бержерака, он ответил: „Je reprends *mon* bien je le trouve“.[2]

По своему ли желанию или по воле отца, Жан-Батист Поклен изучал также и право. Доказательства этого можно найти отчасти в его произведениях, где он с такою свободою говорит о разных судебных процедурах, но лучше всего свидетельствуют об этом его враги, враги не Поклена уже, а Мольера. Один из них, Ле Булаже де Шалюссэ, автор комедии-пасквиля „Elomire hypocondre“, в лице своего героя Эломира – анаграмма слова Molière – вывел Поклена и вложил в его уста следующие слова:

„Сорока лет или немногим раньше я вышел из коллегии, и вышел оттуда ученым. Потом, вернувшись из Орлеана, где получил права лиценциата, я после каникул занялся адвокатурой“.

Цель Шалюссэ – уничтожение Мольера. Для этого он возводит на него различные небылицы, но в то же время, влекомый желанием сохранить сходство Эломира с Мольером, зоил волей-неволей сообщает и правду. Он лжет на автора „Мизантропа“, когда говорит, что тот вышел из коллегии почти сорока лет, но все-таки изображает его учеником этой коллегии. То же желание сохранить черты Мольера заставляет его упоминать и об Орлеане. Поступая так во втором случае, он, вероятно, имел и другую цель. Орлеан славился в то время легкостью, с которой добывались там ученые степени. Вот что

говорит об этом Перро в своих мемуарах. В глубокую полночь, встречаемый лишь лаем собак, прибыл Перро в Орлеан вместе с двумя товарищами. Все трое были полны одним и тем же желанием получить лиценциатство; несмотря на позднее время, они сейчас же направились к цели их путешествия, высшему заведению в Орлеане и, постучав, попросили принять их. Дело было в порядке вещей, и путешественников не задержали. Надев свои береты поверх ночных колпаков, их встретили три ученых доктора и сейчас же приступили к экзамену. Молодые кандидаты бойко отвечали на предлагаемые им вопросы, хотя их юридический багаж равно походил и на знание, и на полное невежество; они постоянно повторяли одну и ту же пару затверженных фраз, не справляясь, как соотносятся эти фразы с вопросами экзаменаторов. Их познания были найдены тем не менее не подлежащими никакому сомнению; молодые люди были утверждены в звании лиценциатов и с веселым сердцем вернулись в Париж. Конечно, Перро слишком сгущает краски, но общее мнение об орлеанских юристах было невысоким. Жана-Батиста Поклена на берега Луары направил, по всей вероятности, отец. Это были последние уступки молодого человека требованиям не хотевшего понимать его отца, который непременно желал снабдить сына каким-нибудь дипломом, и горячо мечтавший о театре юноша сделался лиценциатом. На волю Поклена-отца в данном случае намекает и памфлетист Шалюссэ, он говорит:

"…Его отец, узнав, что в Орлеане каждый осел может получить права лиценциата, повез туда и своего… Он сделал сына адвокатом и в долг обрядил его по форме. Но – представьте себе дикую неблагодарность! – вместо того чтобы предаться занятиям и, в угоду отцу, с видом знатока вести судебные дела, сынок всего только один раз заглянул в палату».

Эту реплику Шалюссэ влагает в уста Анжелике, под видом которой он хотел представить Арманду Бежар. О ней дальше.

Слова Шалюссэ о полном равнодушии Жана-Батиста к полученному в Орлеане званию можно смело принять на веру… Еще одно темное место в биографии Мольера. Весною 1642 года французский король Людовик XIII, во главе войска и в сопровождении Ришелье, отправился к южной границе своего государства, в графство Русильон, для осады Перпиньяна. В придворном штате короля должен был следовать и Поклен-отец в качестве обойщика Его Величества, потому что путешествие короля совпадало с его очередью, перенесенной к этому времени на весенние месяцы. Вместо него отправился, однако, его сын – отчасти вследствие желания помочь отцу, занятому торговлей,

отчасти ради удовольствия побывать в новых местах, среди новой обстановки.

Присутствие молодого Поклена в числе спутников Людовика XIII подтверждается следующими данными. Пребывание короля на юге Франции, как известно, сов пало с открытием заговора против Ришелье. Сен-Марс и де Ту, ободряемые сочувствием короля, хотели свергнуть всесильного кардинала, но Ришелье ловко разрушил их планы, и заговорщики поплатились головами. Говорят, что желая спасти своего любимца Сен-Марса, Людовик послал к нему с предупреждением об опасности одного из своих камердинеров. Иммануил Реймонд думает, что этим камердинером был молодой Поклен. Но это только догадка. Гораздо вернее другое доказательство присутствия Поклена среди окружавших короля лиц в рассматриваемый период времени. Королевские спутники два раза останавливались во время похода в небольшом городке Сижане у богатого бюргера Мартина Мельхиора Дюфора. Позже, спустя несколько лет, этот Дюфор появляется в Париже и вскоре делается другом Поклена-сына, выручая его деньгами в затруднительных обстоятельствах. Очень может быть, что первое знакомство их завязалось на юге: по свидетельству многих современников Мольера, кто хоть раз познакомился с ним, не забывал его никогда. Путешествие на юг Франции было последнею уступкою Поклена-сына Поклену-отцу. Разлад между ними уже назревал, и приближался момент, когда их дороги разошлись в разные стороны.

Глава II «Блистательный театр»

Театральные общества. – Королевский указ 1641 года. – Жозеф Бежар. – Мадлена Бежар – актриса театра Маре. – Встреча ее с графом Моденом. – Знакомство с нею Жана-Батиста Поклена. – Отказ его от права на звание обойщика. – «Блистательный театр». – Молодой Поклен – актер. – Его театральное имя. – Гнев и убеждения отца. – Жорж Пинелъ. – Помещение «Блистательного театра». – Роль Мольера среди коллег. – Мольер в Руане. – Начало спектаклей в «Блистательном театре». – Неудачи. – Герцог Орлеанский. – Новые неудачи. – Театральные покровители. – Ногаре де Ля Валетт. – Мольер в тюрьме. – Леонар Обри. – Крушение театра. – Сценический и житейский опыт Мольера. – Отъезд в провинцию.

Еще во времена мистерий и мираклей среди бюргеров Парижа и других городов сложился обычай составлять общества с целью представления названных пьес. Указ Карла V в 1402 году, монополизировавший за парижским «Братством Страстей Господних» право выводить на сцене Бога, Деву Марию и святых, красноречиво свидетельствует о том, что соперников у этого братства было достаточно. Между тем времена изменились, мистерии и миракли отошли в прошлое, уступив место более жизненному репертуару, но маленькие театральные общины продолжали существовать и множиться. Правда, духовенство не смотрело уже благосклонным оком на комедиантов и комедианток; но нужда, а часто и страстное влечение к театру заставляли мириться с этим неудобством, в надежде на милосердие Бога и неполную компетентность духовенства в делах неба. Скюдери в своей «Comédie des Comédiens»[3] рассказывает, между прочим, об одном бароне, который разыскивал своего без вести пропавшего племянника и вдруг, найдя его среди актеров одной театральной труппы, сделался сам коллегой своего племянника. В полной треволнений цыганской жизни актеров была своего рода чарующая прелесть… Иногда подобные превращения вызывались внезапным увлечением смазливым личиком какой-нибудь актрисы, как это случилось, например, с графом де Сигоньяком у Теофиля Готье или с Андре Мольера в его «Шалом». Но чаще на подмостки театра приводила суровая необходимость: ремесло комедианта с течением времени сделалось одним из средств борьбы за существование. Наконец, в 1641 году королевский указ вывел актера из его опального положения. Конечно, буква закона в значительной степени

оставалась буквою, особенно в глазах духовенства, но для колеблющегося в своем намерении выступить на сценическом поприще это был голос, разрешавший сомнения в утвердительном смысле. С этих пор, под вымышленными прозвищами, на театральных афишах все чаще и чаще стали появляться имена детей «бедных, но благородных родителей».

Такова была Мадлена Бежар, одна из актрис в театре Маре, или, как их называли, demoiselles du Marais. Ее отец Жозеф Бежар был один из парижских судебных приставов. Многочисленная семья и неуменье жить довели его до неоплатных долгов, и, чтобы спастись от них, его вдова должна была отказаться от наследства. Жозеф Бежар умер в 1643 году. Но еще раньше его смерти Мадлена покинула родительский дом и сделалась актрисой. У нее была счастливая наружность и довольно значительный сценический талант; ее деятельность не замедлила поэтому увенчаться двойным успехом актрисы и женщины. Заслуживая симпатии зрителей своею игрою, Мадлена в то же время покорила сердце графа Модена, камергера герцога Орлеанского. Их отношения вскоре сделались очень близкими. Молодая девушка мечтала, может быть, веря словам своего аристократического возлюбленного, о законном браке как финале ее связи, и летом 1638 года родила дочь, а по другим сведениям – сына. В это время она уже не была актрисой в театре Маре. В 1640 году граф Моден примкнул к восставшим против короля и, осужденный на смерть, бежал в Брюссель. Таким образом прекратилась его связь с Мадленой. Впоследствии он был помилован и возвратился в Париж; тем не менее его отношения с девицей Бежар не возобновились в прежней форме: он сохранил с нею лишь дружбу. Да и сама Мадлена помнила, разве что, лишь обещания графа, сердце же ее не раз принадлежало другим. В числе этих счастливцев оказался со временем и Жан-Батист Поклен. Вероятно, наслышавшись о таланте Мадлены, а также лично удостоверившись в этом, он решился познакомиться с этою театральною звездочкой. Говорят, он явился к ней с рукописью в руках, без сомнения, с «Фиваидой», этим первым плодом своей музы, навеянным драмами Пьера Корнеля. Сотоварищ Сирано де Бержерака по комедии «Осмеянный педант» еще не знал своей истинной дороги, но делал уже первые попытки творчества.. Мадлена Бежар родилась в 1618 году; таким образом, она была старше Поклена на четыре года. Ему шел двадцать второй, когда они встретились. Прекрасные большие глаза молодого поэта, конечно, понравились Мадлене несравненно больше, чем его тяжеловесная «Фиваида». Автор же драмы начинал уже забывать свое произведение в присутствии красивой актрисы, и вскоре

граф Моден был забыт еще раз, и на этот раз для Поклена. Но кроме этой сердечной привязанности встреча с Мадленой Бежар имела для Поклена другое, более важное значение. Его мечты о сценической деятельности, взлелеянные им еще в коллегии под шумок речей его недалеких наставников, начинали сбываться. Он был уже на пороге к этому делу, и развязка предшествующего периода его жизни не замедлила наступить. По выходе из Клермонской коллегии молодой Поклен поселился отдельно от семьи отца. Около 1643 года он жил на улице Жарден-Сен-Поль. 6 января этого года, как видно из бумаг его отца, Жан-Батист Поклен отказался от своего наследственного права на должность королевского обойщика и камердинера и получил при этом 630 ливров «как в счет того, что приходилось на его долю из имущества его матери, так и в виде аванса в счет причитающейся ему части из будущего наследства от отца». Так говорилось в расписке Поклена-сына, выданной им Поклену-отцу. 31 декабря 1643 года число парижских театров увеличилось еще одним, носившим громкое на звание «Блистательный театр» («L'Illustre théâtre»). Завзятым городским театралам состав новой труппы большею частью был уже знаком. Мадлену Бежар, Мадлену Маленгр и Катерину Буржуа они знали по театру Маре, там же видели они и талантливого Бейса в качестве актера и драматурга. Новичками являлись для них двое других Бежаров, Женевьева и Жозеф, сестра и брат Мадлены, и, наконец, некто Мольер; этот некто был Жан-Батист Поклен.

Чем руководился он в выборе театрального имени, где заимствовал его – неизвестно. В Париже знали в то время двух Мольеров, романиста Франца и танцора-музыканта Луи. Некоторые биографы склонны думать поэтому, что Поклен воспользовался знакомою парижанам фамилией одной из этих личностей, другие же ищут его театральное имя за стенами столицы Франции, в провинции Ле-Керси, где насчитывалось несколько местечек под названием Мольер и где у Покленов могли быть родственники или друзья с такою фамилией. Все это, конечно, одни догадки. Что же касается причины, заставившей Поклена переменить имя, то он сделал это или по примеру других актеров, или вследствие нежелания обижать отца профанацией родового имени.

Бывший владелец «Павильона обезьян» на улице Сент-Оноре, несмотря на королевский указ от 16 апреля 1641 года, считал актера достойным всякого презрения, и велик был его гнев, когда он узнал о решении своего сына поступить в число этих несчастных лицедеев. Долго увещевал он его отказаться от этого намерения, обещал купить ему какую угодно должность, если

стоимость ее не превысит его средств, – все было напрасно. По рассказу Шарля Перро, автора «Знаменитых людей», убедившись в бессилии своих просьб, не понимавший сына, несчастный отец послал к Жану его бывшего учителя чистописания Жоржа Пинеля. Почтенный наставник, вероятно, славился своим красноречием среди пользовавшихся его услугами. Но и эта миссия успеха не имела. На советы своего бывшего учителя отказаться от сцены Жан-Батист Поклен ответил такою страстною речью в защиту избранного им поприща, так ярко изобразил возможность служить обществу и на театральных подмостках, что посол его отца смутился и, забыв цель своего прихода, сам поступил в актеры труппы «Блистательного театра», где пробыл до 1645 года, а потом скитался по провинциям в другой труппе.

Существует еще иной рассказ, возбуждающий великое негодование клерикальных врагов Мольера, рассказ о том, что роль отцовского посла исполнял не Жорж Пинель, а какой-то благочестивый монах, который тоже не устоял перед красноречием молодого Поклена и, сбросив рясу, сделался актером. Разгневанный непокорностью сына, Поклен-отец послал ему свое проклятие. Очень может быть, что ничего подобного не было. Много лет спустя, когда Мольер праздновал свою свадьбу, в числе присутствовавших при венчании находился и его отец; но в родословной Покленов, относящейся к этой эпохе, имя Жана-Батиста Поклена было пропущено. Мы тоже будем называть его в дальнейшем изложении не Покленом, а Мольером.

Небольшие театральные труппы обыкновенно давали свои представления в залах для игр – jeu de paume. «Блистательный театр» избрал одно из подобных зданий в Сен-Жерменском предместье. Оно принадлежало некоему Галлуа и находилось в довольно плачевном состоянии, но так как владелец обещал произвести необходимый ремонт и переделки, если ему дадут время для этих работ, то другого не искали, и 12 сентября 1643 года заключили с Галлуа контракт. Пока Галлуа готовил помещение, труппа «Блистательного театра» дебютировала в Руане. Это было в ноябре 1643 года. Рассчитывая на тароватость провинциальной публики и ее нетребовательность, молодые актеры, вероятно, хотели пополнить сборами свою небогатую кассу, с другой стороны, спектакли в Руане были для них своего рода репетицией. Кто был главным руководителем этой труппы – мнения биографов в этом случае расходятся. Одни склонны приписывать главную роль Мольеру, но гораздо вероятнее предположение, что эту роль он получил впоследствии, по мере того как все ярче и ярче обнаруживался его талант; в начале же сценической деятельности он занимал в «Блистательном театре»

второе, если не третье, место. Главенство принадлежало там Мадлене Бежар и Бейсу. Мадлена была уже опытной актрисой, а Бейс сверх того и писателем.

Из слов Тальмана де Рео можно даже заключить, что «Блистательный театр» образовался до вступления в него Мольера. «Она, т. е. Мадлена Бежар, – рассказывает в своих „Historiettes“ Тальман де Рео, – играла в Париже в 1655 году, но в труппе любителей, бывшей в столице некоторое время. Какой-то юноша по имени Мольер оставил ради нее школу, долго был влюблен в нее, давал советы ее труппе и наконец сам поступил туда. Это чудный актер, но только в комических ролях». Сообщение Тальмана де Рео, представляя прекрасную характеристику Мольера как актера в самый ранний период его сценической деятельности, совершенно неверно в том, что касается времени поступления Поклена в труппу Мадлены Бежар. Находясь в Руане, труппа выдала доверенность для побуждения Галлуа к скорейшему окончанию работ по театру, и под этой доверенностью, помеченной 3 ноября 1643 года, подписались все члены труппы, в том числе Жан-Батист Поклен. Очевидно, он был в числе основателей «Блистательного театра». Та же доверенность раз решает и вопрос, кому принадлежало главенство в этом театре. Она ясно показывает, что организация его участников представляла собою товарищество, где все были равны и равно отвечали своими кошельками. Что же касается главенства, то оно, по безмолвному согласию всех, принадлежало наиболее талантливым и опытным.

Работы Галлуа по устройству театра, откуда Мольер начал свой трудный путь к славе великого писателя, подвигались очень медленно, и еще до окончания их приходилось выдавать векселя в обеспечение уплаты за разные поделки и, между прочим, вексель в 200 турских ливров (4 тысячи су) мостовщику Леонару Обри. Услуги Обри понадобились для улучшения подъезда к театру, так как актеры «Блистательного театра» рассчитывали на знатную публику. Наконец 31 декабря 1643 года новый театр открыл свои двери. Плата за вход была самой незначительной, всего пять су: товарищество надеялось привлечь посетителей общедоступностью зрелищ. Но почти с первого же дня надежды его не оправдались. Напрасно, желая поразить свежестью своего репертуара, оно приобретало у авторов нигде не игранные еще пьесы, например, «Сцеволу» у Тристана и «Смерть Криспа» у дю Рийе, – это влекло за собою только новые, ничем не вознаграждавшиеся издержки, а зрительный зал по-прежнему оставался пустым. В скором времени труппа задолжала всем своим поставщикам: сперва свечнику, потом декоратору и

торговцу бельем. Здесь на помощь молодым актерам пришел известный уже нам граф Моден. Он был в это время в Париже, и благодаря его стараниям брат Людовика XIII, Гастон, герцог Орлеанский, пригласил Мольера и его коллег дать представление в Люксембургском дворце. Казалось, счастье начинало, наконец, улыбаться «Блистательному театру». Зная любовь герцога Орлеанского к балету, труппа прихватила с собою еще танцовщика Палле из театра акробата Гарделена и по ставила в Люксембурге «Живую воду» и «Панфусскую сивиллу». Игра актеров понравилась герцогу, он разрешил им в награду называться его придворною труппою и дал щедрое пособие. Это была едва ли не единственная светлая страница в истории нового театра. В 1644 году герцог Орлеанский уехал к армии в Пикардию и среди военных тревог забыл о своих артистах. Для труппы опять настали тяжелые дни. В это время из ее среды выделяется Мольер. До сих пор он был как бы на втором плане, и его судьба исчезала от глаз исследователя в неясной истории «Блистательного театра», но мало-помалу он начинает занимать здесь первое место. С одной стороны, сценический опыт и неудачи доказали товарищам Мольера его энергию и быстро растущий талант – припомните слова Тальмана де Рео, – с другой, – сам бедняк, среди бедняков товарищей он оказался все-таки самым богатым и, вероятно, наиболее готовым пожертвовать всем ради искусства и его жрецов. И вот имя Мольера начинает встречаться при всех финансовых затруднениях труппы.

Очевидно, в эпоху, когда розовые надежды основателей театра начинали рушиться, он один хлопотал о его спасении. Он продолжал изредка получать от своего отца небольшие суммы в счет своего наследства от матери, а в ожидании этих получений занимал деньги у ростовщиков и расплачивался с кредиторами театра. Но дела последнего шли все хуже и хуже. Публика по-прежнему оставалась равнодушной к «Блистательному театру», несмотря на то, что его блеск удвоился титулом артистов герцога Орлеанского.

Некоторые биографы утверждают, что в это тяжелое время Мольер и его товарищи еще раз посетили Руан и, между прочим, пытались заслужить там внимание обоих Корнелей, но безуспешно. А между тем в Париже в их отсутствие хозяин их театра Галлуа отказался наотрез терпеть в своем здании безденежную труппу, и тот самый Обри, который в долг мостил улицу перед театром, а впоследствии сделался преданным другом его актеров, должен был в одну ночь перенести их театральный инвентарь в другое помещение, на противоположном берегу Сены. Представления возобновились здесь в 1645 году. Но и на

новом месте дела труппы были по-прежнему плохи. Еще раз обманываясь надеждою привлечь к себе публику новизною репертуара, товарищество купило пьесы у Маньона и Дефонтама и, в расчете на поддержку высокопоставленных лиц, приобрело благосклонность Ногаре де Ла Валетта и герцога де Гиза; но и это не помогло. Знакомство с герцогом де Гизом оказалось, впрочем, небесполезным…

По мере того как драматическое искусство все более и более завоевывало симпатии общества, среди представителей аристократии вместе с тем установился обычай покровительствовать той или другой театральной труппе. Это меценатство далеко не всегда было данью талантам ради талантов; напротив, очень часто причины подобной благосклонности коренились за кулисами, в уборных актрис, но как бы то ни было, оно входило в моду. В числе таких покровителей был в свое время даже кардинал Ришелье. Знаменитый государственный человек имел слабость считать себя поэтом и, кроме плохих стихов, написал еще бездарную комедию «Мирам». Отсюда его симпатии к театру, где он чувствовал себя не совсем посторонним лицом; симпатии его выразились, между прочим, подарком богатого костюма, в котором Бельроз блистал в «Лжеце» Корнеля. Таким Ришелье для «Блистательного театра» был герцог де Гиз, подаривший этой труппе часть своего богатого гардероба. Несмотря на эту помощь, в марте 1645 года положение Мольера и его товарищей обнаруживало уже все признаки полного разорения. В конце этого месяца Мольер заложил у торговки Леве часть герцогского подарка, две шитых золотом и серебром ленты, и получил за них около трехсот турских ливров. Итак, чтобы продлить свое существование, театр начал поедать самого себя. Его зал во время спектаклей, как прежде, оставался пустым, немногими же зрителями большею частью были друзья, знакомые и родственники, скрывавшие своим присутствием от посторонних глаз печальную истину – равнодушие публики и близкое падение театра. Игра артистов, в полном смысле слова, не стоила свеч. 2 августа 1645 года Мольер был посажен в тюрьму Шателэ по претензии *свечника* Фоссе. Правда, его скоро выпустили оттуда, уважив его заявление, что он не один отвечает за долги труппы; но, кроме Фоссе, надо было еще платить Помье, Жеро и другим.

В эти тяжелые дни «Блистательному театру» еще раз помог Леонар Обри. Этот прекрасный человек, любитель искусства и по некоторым данным сам немножко артист, взялся удовлетворить кредиторов злополучной труппы, обещав уплачивать им по сорок ливров в неделю. Есть сведения о том, что Мольер не забыл услуг

Леонара Обри и, когда достиг наконец успеха, выхлопотал для сына своего спасителя звание мостовщика Его Величества.

Вероятно, и владелец нового театрального здания смотрел на молодых артистов глазами Галлуа, по крайней мере «Блистательный театр» скоро перебрался от него на старое место, в Сен-Жерменское предместье, на улицу Бюси. В это время в Париж по приглашению Мазарини прибыла итальянская труппа, и вскоре ее спектакли привлекли к себе внимание двора и общества. Число посетителей мольеровского театра сократилось еще более. Для всей труппы стала наконец очевидной невозможность дальнейшей борьбы с равнодушием публики и необходимость прекратить представления. При помощи родственников артистов и, между прочим, отца Мольера труппа уплатила свой долг Леонару Обри, и «Блистательный театр» закрыл свои двери. Печальная история его существования не прошла для Мольера бесследно. Он получил здесь свое артистическое крещение, а борьба с житейскими неудачами и столкновения с людьми дали богатый материал для его наблюдательности. Сколько раз приходилось ему в эту пору вести разговоры с ростовщиками, образчик которых он с таким искусством изобразил в «Дон-Жуане» и где, конечно, сказался опыт, вынесенный им из встреч с его кредиторами – Фоссе, Помье и другими. Его герои постоянно страдают от безденежья, этой вечной преграды на их пути к успеху, и в этих затруднениях героев несомненно сказываются былые затруднения самого автора. Это – эхо его прошлого, непрерывной борьбы с нищетою и ее последствиями. Крушение театра должно было натолкнуть Мольера на мысль: верна ли избранная им дорога? Его первые мечты так жестоко разбились! Не прав ли был отец, предостерегавший его от увлечения сценой? Но гений молодого писателя говорил иное. Успехи труппы в Руане ясно показывали ему дорогу, на которой он может завоевать симпатии общества, и Мольер решил пуститься в этот дальний и туманный путь, чуть освещенный рассказами прибывавших в столицу провинциальных актеров. В 1647 году, а по другим сведениям в 1646 году, в благоприятный для путешествия день из Сен-Жерменского квартала, держа путь к югу, потянулся ряд повозок. Пассажирами были актеры «Блистательного театра»: уже известные нам Бежары, Бейс, Мольер и другие. Мостовая Парижа скоро сменилась мягким грунтом окрестностей, и наконец великий город потонул в тумане. Так началось двенадцатилетнее странствование Мольера по французским провинциям.

Глава III. Мольер в провинции

Странствующие труппы, их театр. – «Комический роман» Скаррона. – Значение его в биографии Мольера. – Мольер в Нанте и Бордо. – «Фиваида». – Поездка Мольера в Париж. – Мольер в Лионе. – Фарсы Мольера. – «Шалый». – Поворот в судьбе Мольера. – Конти. – Куапо. – Сердечная жизнь Мольера. – Мольер в Пезене. – Новые знаки расположения Конти. – Мольер как наблюдатель нравов. – Пребывание в Безье. – «Любовная досада». – Отъезд из Лангедока. – Мольер опять в Лионе. – Минъяр. – Новый маршрут. – Мольер в Руане. – Дю Круази присоединяется к Мольеру. – Братья Корнели. – Мольер и его труппа – актеры Его Высочества.

В XVII веке французские провинции уже разделяли со столицей увлечение театром. В важнейших городах: Лионе, Бордо и Руане, – имелись для этого особые помещения и постоянные труппы, в городах же поменьше довольствовались спектаклями странствующих актеров. Замки феодалов, смирившихся перед все возраставшей королевской властью, но державшихся вдали от двора, ярмарка то в том, то в другом городе или съезды местных властей по делам округа, – все это были места, куда, перекочевывая из одного пункта в другой, направлялись странствующие труппы. Во времена Мольера их насчитывали от двенадцати до пятнадцати.

Путешественники этой эпохи часто встречали на своем пути пестрые караваны таких актеров, ряд телег, нагруженных декорациями, костюмами и другими принадлежностями сцены. Актеры побогаче ездили в своих повозках, победнее – возили только свой инвентарь, а сами шли пешком в качестве погонщиков лошадей и охранителей своего каравана. Иногда города, желавшие послушать игру артистов, высылали им навстречу подводы, но это случалось сравнительно редко. Незатейлива была сценическая обстановка странствующей труппы. Зал для игры, если он имелся, какое-нибудь самое обширное помещение в городе, а то и просто сарай на время очищались от своего обычного содержимого и отдавались в распоряжение актеров. На скорую руку устанавливали они ряд скамеек для зрителей, при помощи нескольких досок сооружали сцену, – и театр был готов. Декорации были очень просты, они устанавливались один раз на всё представление и соединяли в себе все площадки, где должно было происходить действие пьесы. Во время представления «Folie de Cidamont», приблизительно в 1619 году, задний план сцены представлял дворец, левая сторона

– море и на нем корабль, а правая – красиво убранную комнату, в отворенную дверь которой виднелась кровать. В комедии Ротру «L'Hipohondriaque», девятью годами позже, средняя часть декорации изображала усыпальницу, а боковые – одна сторона дворец, а другая – лес и в лесу пещеру. Актеры начинали игру у той из декораций, которая относилась к месту завязки действия пьесы, и потом, по ходу представления, перемещались к другим.

Полную юмора, несколько шаржированную, но не лишенную правды картину жизни странствующих актеров дает Скаррон в своем «Комическом романе».

«Шел уже шестой час, – так начинается повествование Скаррона, – когда небольшая тележка вдруг въехала под деревянные аркады Ле-Манса. Ее везли четыре очень тощих вола, впереди которых запряжена была еще лошадь; жеребенок, точно бесноватый, шнырял все время вокруг. Тележка была полна сундуков, чемоданов и больших связок раскрашенного холста; все это образовало собой как бы пирамиду, на самом верху которой восседала барышня, одетая не то в городское платье, не то по-деревенски. Молодой человек, бедный одеждою, но богатый выразительностью лица, шел рядом; на лице его красовался большой пластырь (наивный способ гримировки, употреблявшийся тогда на сцене), покрывавший один глаз и половину щеки; он нес на плече большое ружье, которым умертвил несколько сорок и галок. Они тут же висели на нем в виде перевязи, под которой болтались курица да еще какая-то птица, очевидно, добытая в малой войне. Вместо шляпы на нем был ночной колпак, перехваченный несколькими разноцветными подвязками и образовавший что-то вроде тюрбана, еще не вполне доделанного. У пояса болталась длинная шпага. На ногах были дырявые чулки с привязанными наколенниками, которые актеры надевают, изображая античных героев; античные же туфли, забрызганные грязью по щиколотки, служили обувью. Рядом с ним шел старик, одетый несколько лучше, хотя тоже очень дурно. На ходу он всё сгибался, так что издали напоминал толстую черепаху, шествующую на задних лапах».[4]

Актеры имели несколько растерзанный вид людей, внезапно застигнутых бедою и спасавшихся бегством в чем попало. Они давали перед этим путешествием представление в Туре, и привратник их театра, защищавший театральные двери от натиска любителей бесплатных зрелищ, в избытке усердия убил человека. Испуганная труппа принуждена была бежать, пользуясь туманною ночью и едва успев разобрать сцену и снять декорации. Чтобы вернее спастись от преследования, ее члены раз делились, уговорившись сойтись в Алансоне; таким об разом, только часть

злополучной труппы прибыла в Ле-Манс, и в самом жалком виде. Как только их телега показалась на пыльных улицах маленького городка, весть о прибытии актеров с быстротою молнии разнеслась среди его обитателей. Вокруг актеров вскоре образовалась густая толпа любопытных: уличных праздношатаев, провинциальных франтов, разубранных лентами, и даже представителей властей Ле-Манса. Один из них, полицейский чиновник, с достоинством осведомился у прибывших об их звании и роде занятий. Блюститель порядка отлично знал, с кем имел дело, но так как он имел право задавать такие вопросы, то молодой человек в недоделанном тюрбане ответил ему, что он и его спутники – комедианты, что его зовут Ледестен (le Destin), старшего товарища – Ларанкюн (la Rancune), а сидевшую на возу барышню – Лакаверн (la Caverne). Измученные скукою монотонной жизни представители горожан Ле-Манса сейчас же попросили было актеров показать им свое искусство; но одно обстоятельство приводило в смущение любителей театра – это малочисленность труппы. Они никак не могли представить себе, каким образом эти три актера, считая и девицу Лакаверн, могут изобразить какую-нибудь большую пьесу. Но тут выступил Ларанкюн. Он был антрепренером труппы; старый актер, с течением времени превратившийся в ремесленника, он заботился только о барышах, не стесняясь добывать их и кражей, хотя в то же время он был лучшей актерской силою труппы. Ларанкюн сейчас же объяснил жителям Ле-Манса, что незначительное число актеров не представит никакого затруднения для спектакля: их могло быть и меньше. Однажды он один играл целую драму, где исполнял одновременно роль короля, королевы и чужеземного посланника. Как король он надевал корону, садился на трон и принимал важный вид; как королева он говорил фистулой; и как посланник снимал корону и, положив ее на трон, говорил, обращаясь к короне. Этот рассказ старого актера рассеял сомнения у его слушателей, и они просили дать им представление. В награду Ларанкюн выговорил для труппы проводника, уплаты трактирных расходов и две телеги для выезда. Условия были приняты, и вечером того же дня назначили представление. Сцену устроили в самой большой комнате трактира, где остановилась труппа, отделили ее от зрителей вместо занавеса грязным разорванным платком и поставили несколько скамеек. Играть решили знаменитую комедию Тристана «Мариамна». Здесь требовалось много действующих лиц, но этим фактом, как уже сказано, не затруднялись, зато возникало другое, более важное затруднение. Спасаясь из Тура, труппа лишилась своего гардероба. Но Ларанкюн нашел выход и

здесь. Рядом с трактиром, где приютилась труппа и воздвиглась импровизированная сцена, находился зал для игры в мяч. Там двое молодых людей, увлекшись игрою, оставили без присмотра свои сюртуки; Ларанкюн сейчас же заметил эту оплошность, и сюртуки заменили труппе недоставшие ей костюмы. Занавес взвился. Ледестен лежал на матрасе с корзиною на голове вместо короны и в сюртуке одного из неосторожных игроков. Он изображал Ирода, проснувшегося в ужасе под влиянием страшного сна. Старая актриса Лакаверн играла роль невинной Мариамны и вместе с тем коварной Саломеи. Оставалось еще десять ролей. Они отчасти были выброшены, отчасти изображались «всесторонним» Ларанкюном в другом украденном сюртуке. В самый разгар представления в театре появляются владельцы похищенных сюртуков; они сейчас же узнают свою собственность на плечах жестикулирующих актеров и поднимают шум. Шум скоро переходит в драку, среди которой блестяще отличается царь Ирод…

Мы оставим здесь героев Скаррона. «Комический роман» появился в 1651 году, и некоторые исследователи думали, что автор этого произведения имел в виду труппу Мольера. На самом деле это не так. С 1638 года Скаррон постоянно страдал от неизлечимой болезни, которая свела его в могилу, и, таким образом, прикованный к постели le malade de la Reine, как звала Скаррона Анна Австрийская, ничего не знал о приключениях Мольера. Тем не менее в судьбе его комических героев немало того, что выпало на долю Мольера и его спутников в провинциальных скитаниях; да иначе и быть не могло при тех средствах, с которыми выступили они на новом поприще и при тогдашних взглядах на актера как на человека, лишенного, некоторым образом, покровительства законов. Это в особенности относится к первым годам провинциальной жизни Мольера, годам, протекавшим среди тяжелой борьбы с нуждой в новой, большей частью совершенно незнакомой обстановке, среди мелких успехов и крупных неудач, о чем можно отчасти догадываться по тому мраку, которым окружены эти первые годы скитаний Мольера: за его пологом скрываются, без сомнения, невеселые страницы биографии знаменитого писателя.

В 1648 году бывшие артисты «Блистательного театра» прибыли в Нант и получили разрешение давать здесь спектакли. В бумаге, выданной при этом городским магистратом, Мольер называется актером из труппы Дюфрена. Очевидно, и в эту эпоху он не занимал еще первого места среди своих товарищей. Обосновавшись в Нанте, труппа давала также представления и в его окрестностях. По приглашению герцога Эпернона, уже

знакомого нам Ногаре де Ла Валетта, актеры перебрались затем в Бордо. Это было в 1649 году. Здесь Мольер впервые выступил в качестве драматического писателя. На сцене его труппы была разыграна известная нам «Фиваида». Говорят, драма не имела успеха, но все-таки пребывание Мольера в Бордо было своего рода Мысом Доброй Надежды в его долгом путешествии. Покровительство герцога Эпернона привлекало к труппе внимание и других высокопоставленных лиц и тем обеспечивало ее успех. В конце 1649 года герцог покинул Бордо, вслед за ним, покидая страну, охваченную волнениями Фронды, потянулись оттуда и повозки Мольера с его товарищами. В 1650 году Мольер посетил Лимож, где его освистали. Он вспомнил потом об этом в своем «Пурсоньяке», но вполне добродушно. В 1651 году, как видно из расписки, помеченной 12-м апреля этого года, Мольер на короткое время приезжал в Париж и получил от своего отца две тысячи ливров. Дела его труппы все еще не были блестящими. Следующие два года Мольер провел в Лионе.

В это время он уже является полным хозяином своей труппы. Подобно тому как это было в эпоху существования «Блистательного театра», среди своих скитаний по провинциям Мольер не переставал сознавать необходимость всегда нового, интересного для зрителя репертуара. С другой стороны, созревавший гений писателя требовал, наконец, своего выражения. И вот мало-помалу, после неудачной «Фиваиды», Мольер становится автором ряда веселых, полных непринужденного остроумия фарсов: «Влюбленный ученый», «Ревность Барбульё», «Летающий лекарь» и прочих. На юге Франции раньше Парижа распространился вкус к итальянской комедии, по большей части драматизированным рассказам Боккаччо и других новеллистов, и если «Фиваиду» Мольера можно рассматривать как отголосок ложного классицизма, царившего на парижских сценах, то источник его фарсов нужно искать в репертуаре итальянцев. В 1645 году они нанесли последний, решительный удар «Блистательному театру», но они же указали его главному участнику, Мольеру, его истинную дорогу. Они воскресили в нем, казалось, забытые им впечатления площади Дофина и Сен-Жерменской ярмарки, сотрудничества с Сирано де Бержераком в комедии «Осмеянный педант» и раз навсегда определили его направление. В слабых, неясных по идее, лишенных пластики произведениях первой поры деятельности великих писателей почти всегда можно найти зародыши их лучших и наиболее зрелых произведений. Мольер, путешествовавший по югу Франции, тоже не был простым подражателем итальянцев. В названных нами первых попытках

его творчества, в их заимствованной форме скрывались зачатки последующих его произведений.

В 1653 году, находясь в Лионе, Мольер поставил на сцене первое крупное произведение своего пера, комедию «Шалый». В этой пятиактной пьесе в нем еще сказывается автор фарсов, он как бы соединил в одно целое несколько подобных произведений и дал им одно название. Итальянские писатели (подразумеваем работавших для театра) обыкновенно выписывали с особым тщанием одну какую-нибудь фигуру в своей пьесе, роль главного актера труппы, и вокруг нее располагали другие, более или менее шаблонные. И те и другие были вполне стереотипны и неизменно появлялись во всех пьесах, почти всегда под одним и тем же именем. Таковыми были Арлекин, главный движитель пьесы (le grand meneur d'intrigues), Лелио – увлеченный страстью юноша, пустой фат Леандр и Кассандр – обманутый старик. Мольер заимствовал своего «Шалого» у Николо Барбьери, из пьесы этого автора «Inadvertitio». Сходство заглавий соответствовало в данном случае сходству содержания. Влюбленный Лелий пылает желанием соединиться с предметом своей страсти. Чтобы помочь ему и обмануть его соперников, его преданный слуга Маскариль создает разные замысловатые планы, но все его усилия разбиваются неуместным вмешательством Лелия. Крушение планов Маскариля вызывает у зрителя веселый смех своими комическими положениями; в этом сходство комедии «Шалый» с ее родичами, фарсами. Центральною фигурою пьесы является Маскариль. Подобно Арлекину итальянцев, он – главный двигатель интриги в комедии Мольера, но среди лишенных физиономий тенеобразных героев ее он – единственное живое лицо. В его изображении уже видна рука будущего великого мастера, не только художника, но и мыслителя. Маскариль остается у Мольера верным слугою своего господина, не щадящим сил и рискующим жизнью при исполнении прихотей своего повелителя, но для него не тайна слабости этого господина, его эгоизм и внутренняя несостоятельность. В качестве близкого, доверенного лица он часто подсмеивается над слабостями пользующихся его услугами. В этом смехе пока еще верного слуги нашло себе выражение возрастающее общественное самосознание, критика, идущая снизу, голос народа. «Как дурны люди нынешнего времени и как должны постоянно страдать невинные!» – восклицает Маскариль, этот предшественник Фигаро…

С комедии «Шалый» начинается благоприятный поворот в судьбе Мольера. Успех пьесы был громадным. Толпы народа, являя невиданное в Лионе зрелище, направлялись к театру

Мольера, кто пешком, кто в карете, кто в носилках. Две другие труппы, соперничавшие до этого времени с труппой Мольера, должны были прекратить свои представления за неимением зрителей, и часть их актеров присоединилась к автору «Шалого», в числе их Дюпарк и Дебри со своими женами, тоже актрисами. Весть о труппе Мольера стала быстро распространяться по югу Франции и скоро дошла до принца Конти, школьного товарища Мольера по Клермонской коллегии. Незадолго до этого принц помирился с правительством и, женившись на племяннице Мазарини, во время лионских успехов Мольера жил в своем замке Лагранж де Пре, близ Пезены, на юго-запад от Монпелье. Он поспешил пригласить сюда Мольера. Это было летом 1653 года. В замке Лагранж де Пре труппа дала несколько представлений и затем, щедро награжденная деньгами и титулом «актеров принца Конти», опять вернулась в Лион.

К этому времени относится знакомство Мольера с Шарлем Куапо, знакомство, рисующее частную жизнь знаменитого писателя в этот период. Шарль Куапо был одним из последних, когда-то знаменитых провансальских трубадуров. С лютнею в руках, в сопровождении двух помощников-певцов, он скитался, переходя от города к городу, от замка к замку, и давал концерты. Искусство плохо кормило поэта и его спутников, один из которых наконец не вытерпел и сбежал. В эту пору Куапо прибыл в Лион и встретился там с Мольером. Несчастный певец находился в самом жалком положении, и добродушный Мольер не замедлил дать ему приют в своем доме.

Куапо провел у него три месяца, и вот как писал он потом об этом пребывании у Мольера:

«Говорят, что лучшему брату надоедает через месяц кормить своего брата, но эти люди, более великодушные, чем все братья, каких только можно встретить, не переставали беречь меня в продолжение целой зимы, и никогда я не видел столько доброты, столько радушия и честности, так что могу сказать: в этом милом обществе, которое я забавлял музыкой, без стеснений пользуясь обедом в семь-восемь блюд, я провел прекрасные дни: никогда нищий не чувствовал себя более сытым».

В другом месте своих мемуаров Куапо говорит еще и о банкетах, которые устраивались Мольером. Полуголодный поэт, даже сам называвший себя нищим, а по другим сведениям, отчасти бесшабашный человек, обрисовывал богатую жизнь Мольера, по всей вероятности, слишком яркими красками. Нельзя сомневаться, однако, в том, что лирические излияния Куапо не лишены своей доли правды. Театральные успехи Мольера, известность его труппы приносили уже в то время хороший

заработок, а распорядительность Мадлены Бежар как бы удваивала его. Мольер уже не был прежним обожателем бывшей барышни из Маре. Чувства обоих с течением времени приобрели новый характер – характер дружбы, в которой не осталось ничего из прежнего, более горячего влечения. Это последнее Мольер перенес на новые звезды его труппы, на лионских ее новобранцев, актрис Дюпарк и Дебри. Но среди этих недолгих увлечений Мольер все сильнее и сильнее начинал чувствовать потребность в более прочной и притом нераздельной привязанности; его взоры уже останавливались с этою мыслью на одной спутнице его труппы, но об этом после.

Зиму 1655 года Мольер провел в Пезене. Здесь должен был состояться ежегодный в Лангедоке съезд дворянства, сопровождавшийся рядом увеселений, среди которых театр занимал первое место. Это обстоятельство и заставило Мольера прибыть в Пезену. С другой стороны, вблизи этого города жил принц Конти, и труппа после представлений в городе часто заезжала в замок Лагранж де Пре. Аристократический друг Мольера с каждым разом становился к нему благосклоннее. Надо думать, что в этом чувстве не было со стороны принца сознания литературной силы Мольера, в нем сквозило скорее пренебрежение к званию комедианта. Конти уважал актера только потому, что это был его старый товарищ по школе, что видно отчасти из следующего обстоятельства. В конце 1654 года скончался секретарь принца, поэт Сарразен: по одним сведениям, от лихорадки, по другим, – от удара щипцами, нанесенного ему принцем под влиянием раздражения. Говорят, место покойного Сарразена принц предложил Мольеру. Мольер слишком хорошо понимал в это время возраставшее значение его труппы, чтобы сделаться преемником Сарразена; в его голове уже роились планы и целые наброски новых произведений, и он поспешил отклонить предложение Конти. Благосклонность принца от этого не уменьшилась. Он продолжал осыпать Мольера и его труппу знаками своего внимания, выдавал пособия, сперва в пять, потом в шесть тысяч ливров, и обеспечивал актерам, на случай разъездов, подводы. Эти милости Конти имели свое неудобство. Богатый владелец замка Лагранж де Пре бесцеремонно выдавал труппе пособия из провинциальной кассы и тем вооружал против Мольера население Лангедока.

Пребывание в Пезене оказалось для труппы очень выгодным, и она провела здесь также большую часть 1656 года. Среди достопримечательностей Пезены путешественникам и теперь показывают деревянное кресло, на котором часто сиживал Мольер у парикмахера Жели. Это бывало обыкновенно по

субботам как базарным дням в Пезене и канунам праздника, когда тщательно заботились о состоянии шевелюр. Парикмахерская Жели стояла на бойком месте, на базарной площади, и двери ее не переставали открываться и закрываться за жителями Пезены. Тут были и почтенные старцы, и франтоватая молодежь – целый город в миниатюре, со всеми его историями, скандалами, печалями и радостями. Трудно было выбрать место более удобное для наблюдателя нравов. Действительно ли то кресло, которое показывают в Пезене, имело когда-либо отношение к Мольеру, но во всяком случае легенда о Мольере, изучающем типы в мастерской парикмахера, очень правдоподобна.

Спустя три года Мольер дебютирует со своею труппою в Париже и потом, несмотря на хлопоты по театру, несмотря на семейные дела, пишет одно за другим ряд произведений, увековечивших его имя в истории. И когда вы восхищаетесь глубиною этих произведений или, по крайней мере, наблюдательностью их автора, то невольно задумываетесь над вопросом, каким образом этот ряд комедий, то остроумных, то глубоких, мог быть написан в сравнительно короткий период парижской жизни Мольера. Ответом на такой вопрос может служить легенда, связанная с пребыванием Мольера в Пезене. Это случалось, конечно, не в одной Пезене; повсюду, во всех пунктах своего двенадцатилетнего странствования по провинциям Мольер собирает материал для своих последующих произведений – эти человеческие документы, как выражаются современные реалисты. Пезенская легенда, правдоподобна она или нет, доказывает лишь то, что наблюдения Мольера входили в его планы, а не были простым запасом сведений бывалого человека, невольного зрителя чужой жизни во всех ее проявлениях. Не полагаясь на одну память, Мольер, без сомнения, записывал наиболее характерные факты, целые сцены, разговоры или только эскизы выдающихся типов. Говорят, он всегда носил с собою карты, на которых отмечал всё характерное, тут же, на месте встречи с этим явлением. Намек на это можно видеть в его комедии «Школа жен», в следующих словах Арнольфа:

Здесь женщины дивят своим бесстыдством!
Брюнетки ли, блондинки, – все равно —
На пламенные ласки не скупятся,
И не они мужей, а их мужья боятся:
Раздолье полное… Я здесь живу давно —
И было уж над кем мне посмеяться…
…….

Чуть не по дням растут мои записки!

В конце 1656 года «Генеральные штаты» собрались не в Пезене, а в Безье. Туда же направился и Мольер со своею труппою. Конти в это время не было в Лангедоке, и оскудение общественной кассы не замедлило отразиться на труппе его имени. Приехав в Безье, Мольер разослал депутатам съезда бесплатные билеты, но они тотчас возвратили их с заявлением, что всякий желающий быть в театре может приобрести билеты за деньги. В Безье была поставлена 6 декабря 1656 года вторая крупная пьеса Мольера – «Любовная досада», содержание которой было заимствовано автором на этот раз у испанского писателя Николо Секки.

Но, взяв готовую канву, Мольер переделал произведение Секки до неузнаваемости. Его «Шалый», если не считать живую фигуру Маскариля, все-таки был не более как пятиактный фарс, весь интерес которого состоял в запутанности интриги и в комических положениях героев. Совсем другое видим мы в «Любовной досаде». Это история двух сердец, горячо любящих друг друга и тем не менее то и дело прерывающих свою любовь сценами ревности, полного равнодушия, вплоть до возврата подарков и писем, но, в конце концов, в самый разгар ссоры опять примиряющихся. Глубокая наблюдательность и знание человеческого сердца сквозят здесь в каждом слове и в каждом движении молодых героев. Здесь отразилась, без сомнения, сердечная жизнь самого Мольера. Он сам переживал в эту пору то настроение, в каком с таким искусством изобразил молодого Эраста в своей новой комедии. У него тоже была в это время своя Люцилия…

Возраставшая враждебность населения и отсутствие Конти заставили Мольера поспешить с отъездом из Лангедока. В феврале 1657 года он давал уже представления в Лионе, в этой колыбели его успехов, затем в Оранже, Дижоне и Авиньоне. В Авиньоне Мольер встретился со знаменитым французским живописцем Пьером Миньяром. Миньяр возвращался в это время во Францию из Италии, где провел двадцать два года. При каких обстоятельствах произошла встреча писателя и художника – неизвестно, но с этих пор их всегда соединяла самая тесная дружба. Мы будем еще говорить о Миньяре, когда Мольер возвратится в столицу.

Карнавал 1658 года Мольер провел в Гренобле. С этого пункта его маршрут коренным образом изменяется, он покидает юг и, нигде не останавливаясь или останавливаясь только для

отдыха и ночевок, держит путь на север, в Руан. Такое путешествие не могло быть вызвано одним желанием посетить столицу Нормандии. Мольер заканчивал свою провинциальную одиссею… Богатый опытом, полный новых литературных замыслов, он решил опять показаться перед парижскою публикой, но, чтобы не потерпеть памятного ему крушения «Блистательного театра» и обеспечить себе отступление на случай неудачи, он избрал Руан как ближайший пункт к столице. Мольер выбыл из Гренобля после Пасхи. Ему было в это время 36 лет. Судя по портрету, написанному Миньяром около этого времени, несмотря на перенесенные испытания, Мольер выглядел очень бодро. Открытое лицо полно смелого вызова, и только изысканный костюм отчасти намекает на осознание необходимости молодиться.

В пятидесятых годах XVII века в Руане были два помещения для театра; одно из них, принадлежавшее семейству Браков, было занято Мольером. Представления начались здесь в июне. В 1653 году, когда Мольер впервые знакомил лионцев со своею труппою, его соперник в этом деле, Миталла, был принужден прекратить представления. То же самое случилось и в Руане. Там до приезда Мольера подвизалась труппа дю Круази. С первых же представлений Мольера дю Круази почувствовал превосходство новой труппы, потому что сборы его кассы сразу упали. Дальнейшая конкуренция оказалась безуспешной, и спектакли дю Круази прекратились, а труппа его частью разбрелась, частью присоединилась к Мольеру, и в числе этих последних был и сам Филибер Гассо (дю Круази).

Двенадцатилетние странствования Мольера по провинциям были сценическою школою для него и для его труппы. Имея свой собственный репертуар, эта труппа исполняла его с невиданным до того времени ансамблем и тонкостью отделки каждой роли пьесы, отсюда – крушение дю Круази и слияние его труппы с мольеровской. Но еще лучше доказывается зрелость этой последней восторженными отзывами о ней обоих Корнелей. И Пьер, и Томас Корнели – оба жили в это время в Руане. Со времени неудачи своего «Пертрарита» Пьер Корнель перестал писать для театра и занимался исправлением прежних своих сочинений, подготовляя второе их издание и переводя также «Подражание Иисусу Христу». Прибыв в Руан, Мольер не замедлил поставить, кроме своих фарсов, еще и трагедии Корнеля. Автор «Сида», конечно, был в числе почетных посетителей этих представлений и вскоре сделался, вместе со своим братом, преданнейшим другом Мольера. Впечатлениям этой поры и благосклонным побуждениям Фуке, генерал-

интенданта финансов, нужно приписать то обстоятельство, что в течение двух месяцев 1658 года Корнель написал новую трагедию – «Эдип».

В промежутках между представлениями Мольер наезжал в Париж. Театр Маре, в судьбе которого принимал близкое участие Корнель, в это время начинал падать. «Я хотел бы, чтобы она соединилась с труппою Маре: она могла бы переменить ее судьбу», – писал Корнель аббату де Пюру, подразумевая под словом «она» труппу Мольера. Эта благосклонность вскоре увеличилась еще тем, что оба брата Корнели с жаром молодости увлеклись красотою двух актрис восторгавшей их труппы, Дюпарк и Дебри. Роман закончился, впрочем, одними стихами, а для Мольера – рекомендациями к различным влиятельным лицам Парижа. Бывший правитель Лангедока, Конти находился в эту пору в Париже. Правда, между ним и Мольером лежала теперь преграда, различие убеждений: Конти сделался янсенистом и потому считал актера отравителем общества, – но прежняя дружба взяла все-таки верх, и он направил Мольера к Конде. Осенью 1658 года, получив звание «актеров его королевского высочества» и разрешение дебютировать в Лувре, труппа Мольера простилась с Руаном, и тяжело нагруженные повозки ее опять подняли пыль на той дороге, по которой двенадцать лет тому назад она печально подвигалась к югу, оставляя за собою в столице развалины «Блистательного театра».

Глава IV. Мольер в Пти-Бурбоне и Пале-Рояле

Парижские театры: Пти-Бурбон, Маре и Отель де Бургонь. – Дебют Мольера. – Мольер в Пти-Бурбоне. – Общее устройство театра. – Время представлении. – Зрители.— Сотрудники Мольера. – Мадлена Бежар, Дебри и Дюпарк как актрисы. – Брекур. – Барон. – Лагранж и его «Регистр». – Начало спектаклей в Пти-Бурбоне. – Неудачи и причины их. – «Жеманницы». – Впечатление от пьесы. – Отель де Рамбуйе. – Екатерина Вивон и ее общество. – Язык жеманниц. – Предшественники Мольера по изображению жеманниц. – Обвинение Мольера в плагиате. – Запрещение «Жеманниц». – Предисловие Мольера к первому изданию их. – Возобновление пьесы. – Содержание «Жеманниц». – «Сганарель». – Разрушение Пти-Бурбона. – Мольер в Пале-Рояле. – Возобновление спектаклей. – Дон Гарсия. – «Школа мужей». – Недовольные в Во-Леконт. – Шарль Фуке. – Празднество в Во. – Падение Фуке. – Людовик XIV и Мольер.

Во время возвращения Мольера в Париж три театра оспаривали друг у друга внимание столичной публики: Маре, Отель де Бургонь и Пти-Бурбон. В Пти-Бурбоне играла итальянская труппа. Приглашение в Париж итальянцев было вызвано симпатиями к ним Анны Австрийской. Она так любила театр, что не могла воздержаться от посещения его даже во время траура по мужу и сидела в ложе, спрятавшись за спиной одной из своих дам. Итальянцы ставили большею частью феерии и балеты и первые познакомили парижан с чудесами театральной техники. Главною силою их труппы был Скарамуш, о котором говорили, что «Scaramuccia non parla, ma dice gran cose» («Скарамуш молча выражал многое»),– такова была слава его мимики.

В театре Маре играли веселую комедию, нечто близкое к фарсу. В репертуар входили здесь пьесы Скаррона, Томаса Корнеля и Дувиля, а среди актеров первое место занимал соперник Скарамуша по мимике и жестикуляции, Жоделе, которого называли жемчужиной среди «набеленных мукою».

В Бургонском отеле ставились трагедии Пьера Корнеля. Этим определялась общая физиономия театра. Его актеры говорили языком богов, изображая перед имени тою публикою Парижа героев Рима и Греции. Лучшими силами этой труппы считались Флоридор и Монфлери. Сын последнего увековечил себя доносом на Мольера.

Актеры театра Маре и Бургонского отеля назывались королевскими. Все три театра имели каждый свою публику и своих покровителей, и весть о прибытии в столицу труппы Мольера была встречена в этой среде далеко не благосклонно: неприязнь сдерживалась лишь расчетом на неудачу новичков.

Дебют Мольера был назначен на 26 октября 1668 года. В королевском дворце в это время не было специального помещения для театральных представлений; спектакли давались там или во дворцовых галереях, или в парке. Для Мольера была отведена одна из зал Лувра. Когда Людовик XIV в сопровождении герцога Орлеанского и принца Конде занял свое место, спектакль начался трагедией Корнеля «Никомед». Ни сам Мольер, ни его актеры не отличались в пьесах подобного склада, и «Никомед» прошел у них ни хуже, ни лучше, чем в Бургонском отеле. Трудно было надеяться привлечь особенное внимание короля и двора подобною игрою. Мольер сейчас же почувствовал, что счастье его труппы может погибнуть, и решился прибегнуть к последнему средству. Он вышел на сцену и, после соответствовавших случаю поклонов, обратился к королю с речью. Поблагодарив его за доставленное труппе счастье развлекать «величайшего в мире монарха», он просил Его Величество не отказать прослушать еще небольшой дивертисмент. Король согласился, и за «Никомедом» последовал «Влюбленный ученый». Настроение зрителей сразу переменилось. В пьесах, принадлежавших перу Мольера, дебютировавшая труппа была в своей сфере, и, подобно тому как она покоряла своею игрою провинциальных слушателей, на этот раз она покорила и столичных. Его Величество остался очень доволен и, покидая зал спектакля, разрешил труппе Мольера давать представления в театре Пти-Бурбон. На другой день король и его двор уехали на юг, где должны были пробыть три месяца. Таким образом, неудача Мольера могла иметь для него самые печальные последствия.

Театр Пти-Бурбон находился близ Лувра, в одной из галерей бывшего дворца коннетабля Бурбона, и представлял небольшое, но чрезвычайно изящное помещение. В шестнадцать сажен длиною и семь шириною, с потолком, усеянным лилиями, его зал охватывался с боков галереями, украшенными колоннами в дорическом стиле. Между колоннами устроены были ложи, а как раз против сцены – королевский трон. Гардероб театра состоял большею частью из подарков разных высокопоставленных лиц и отличался богатством и разнообразием; одно лишь освещение оставляло желать лучшего. Крестообразная люстра над сценой, уставленная свечами, свечная же рампа и несколько бра – вот и все источники света. В антрактах свечи гасили, в труппе Мольера

эту обязанность исполнял Рагно, один из актеров «Блистательного театра», превратившийся из-за недостатка таланта и другой профессии в театрального чернорабочего. Свечи употреблялись сальные, и только на придворных спектаклях их заменяли восковыми. Тогда каждый актер получал фунт таких свечей, так называемых feux – выражение, сохранившееся и до сих пор в «Comédie Francaise», с тою только разницей, что эта часть актерского гонорара выдается теперь деньгами. Перед сценою помещался оркестр, или, как говорили тогда, симфония, состоявшая из флейты, барабана и двух скрипок. Место суфлера отводилось в кулисах, и только с 1665 года его будка заняла место, на котором она устраивается и теперь. По особой лестнице со сцены можно было спуститься в партер, а оттуда – подняться на сцену. Этим обстоятельством пользовались выдающиеся лица и покровители театра: во время спектакля они располагались на сцене, на боковых скамейках, а нередко и прямо спиною к зрителям. Этот неудобный обычай был уничтожен в 1750 году. Представления во времена Мольера начинались вообще в четыре часа пополудни. Потом, из уважения к совпадавшей с этим часом церковной службе, их перенесли на пять… В комедии-балете Мольера «Недовольные» Эраст с негодованием рассказывает Ламонтаню о человеке с большими «канонами»[5], который с шумом забрался на сцену, не обращая внимания на игравших актеров, большими шагами прошел по самой ее середине и затем уселся спиною к зрителям, заслонив для них сцену. Недовольные зрители подняли шум, от которого всякий другой сгорел бы со стыда, но человек с большими «канонами» невозмутимо оставался на своем месте. Подобные явления не только не были редкостью в театрах того времени, но далеко не исчерпывали еще собою всех безобразий со стороны некоторой части публики. Во время представления «Психеи», в 1673 году, в зрительный зал Пале-Рояля ворвалась толпа юнкеров, человек в пятьдесят. Эти почитатели театра подняли такой гвалт, что продолжение спектакля оказалось невозможным, и Мольер послал к юнкерам актера Ла Ториллера с предложением возвратить им деньги, если причиною их шума – недовольство пьесой. Но молодые люди ответили на это, что они пришли в театр с намерением держать себя здесь как им вздумается. Еще во времена представления мистерий необходимость объяснять зрителям содержание пьесы с ее непонятной большинству латынью потребовала введения на сцену особого актера-«оратора», исполнявшего в то же время и роль успокоителя публики. Такие «ораторы» существовали и в дни Мольера. Вначале он сам исполнял эту обязанность в своем театре, но его склонность к саркастическим замечаниям лишь

усиливала грубые выходки зрителей, не всегда ограничивавшихся словами, а потому место Мольера в этом случае занял со временем невозмутимый Лагранж.

После этого краткого обозрения театральной обстановки в пятидесятых годах XVII века необходимо остановиться на сотрудниках Мольера по сцене, на его труппе. Актрисы, девицы или замужние, одинаково назывались в то время барышнями, mademoiselles. Из числа таких «барышень» в труппе Мольера особенно выделялись девицы Бежар, потом Дюпарк и Дебри. Мадлена Бежар в 1658 году была уже сорокалетней женщиной. Она редко выступала на сцене, и лучшею ролью ее была роль Дорины. Небольшого роста, живая и чрезвычайно миловидная Дебри увлекала зрителей в роли Агнесы даже на шестом десятке лет своей жизни. Что же касается Дюпарк, то она играла с одинаковым успехом и комедии, и трагедии, а благодаря своей безукоризненной красоте с большим блеском выступала также и в балете.

Среди мужского персонала труппы лучшими актерами, не считая самого Мольера, были Брекур, Дебри и молодой Барон. Брекур так живо исполнял роль Алина в «Школе жен», что Людовик XIV на одном из таких представлений сказал про него: «Этот малый рассмешит и камни». Барон был выдающимся актером и даже писателем. Он примкнул к труппе Мольера уже в период ее парижских успехов и по смерти ее директора сменил его в роли Альцеста. Его исполнение считается выражением взгляда самого автора на тип Мизантропа. В детстве Барона эксплуатировал органист из Труа, некто Резен. Переезжая из провинции в провинцию, этот Резен поражал обывателей своим необыкновенным клавесином, который по желанию слушателя и без всякого участия Резена исполнял какие угодно пьесы. Весть об этом чуде дошла наконец и до Людовика XIV. Он приказал привести к нему органиста и, когда тот познакомил его со своим клавесином, чрезвычайно напугав им королеву, повелел открыть магический инструмент и тем разоблачил секрет органиста. Внутри клавесина сидел мальчик, исполнявший пьесы по требованию публики, и этот мальчик был Барон. Мольер в это время лишился сына; он живо заинтересовался судьбою Барона и взял его к себе в дом. Он заменил ему отца и создал из него замечательного актера.

Не отличаясь выдающимся талантом, среди сподвижников Мольера заслуживает особенного внимания Шарль Варле де Лагранж. Это автор известного уже нам «Регистра». Сухая, сжатая хронологическая запись спектаклей с отметкою выручки и доли в ней каждого актера, «Регистр» Лагранжа то тут, то там

прерывается указаниями на какое-нибудь радостное или печальное для труппы событие. За недостатком красноречия или стесняясь выражать свои чувства, Лагранж изображает эти последние не словами, а красками. Начало представлений в Пти-Бурбоне, разрешение играть в Пале-Рояле, день свадьбы Мольера он отмечает на поле «Регистра», в знак удовольствия, небольшим голубым кругом; он опечален запрещением «Тартюфа» и рядом с днем этого события рисует черный ромб, зато радостное для него рождение у Мольера дочери Мадлены он обозначает маленьким розовым крестиком; 12 декабря 1672 года жена Лагранжа родила близнецов. Отец был и доволен, и недоволен этим обстоятельством; он так и выразил свои чувства в данном случае, пометив приращение своего семейства, как рождение Мадлены, тоже крестиком, но наполовину черным, наполовину розовым… Когда в двадцатых годах XIX века начались попытки создать исторически верную биографию Мольера, «Регистр» Лагранжа оказался одним из драгоценнейших источников. Самая сухость его была в этом случае неоценима, сухость летописца, не вдающегося в личные рассуждения и не затемняющего ими действительного положения вещей… Из этого же документа можно вывести также заключение об отношениях Мольера с его труппой. Он не был эгоистичным антрепренером, берущим себе львиную долю; все поступления театральной кассы, за вычетом расходов, делились поровну между всеми актерами, так что женатые получали больше лишь потому, что жены их тоже были актрисы. Из той же живости, с которою Лагранж, хотя и красками, отзывался на горе и радости Мольера, сам собою напрашивается другой вывод, характеристика знаменитого писателя как человека, не на словах только призывавшего к уважению личности. Его произведения полны тою же любовью к человечеству, которую распространяла вокруг себя и личность самого автора, и наоборот, из-под пера его никогда не вырывалось ни одного слова, которое не шло бы от сердца.

Спектакли в Пти-Бурбоне, по свидетельству Лагранжа, начались 3 ноября 1658 года. Короля не было в Париже; герцог Орлеанский, обещавший каждому актеру Мольера триста ливров пенсии, вскоре забыл свое обещание, а вместе с тем и труппу своего имени, – при таких обстоятельствах, началась парижская деятельность нашего героя. Любители театра обращали мало внимания на новую труппу, их равнодушие не могли победить ни «Шалый», ни «Любовная досада» – комедии, собравшие столько аплодисментов в провинции. Причина такого холодного приема заключалась главным образом в том, что в Пти-Бурбоне вместе с труппою Мольера подвизались еще и итальянцы. Они играли три

раза в неделю, в дни, когда парижане обыкновенно посещали театры, тогда как очередь Мольера приходилась на необычное время, и, следовательно, посещение его спектаклей нарушало привычки населения. Рутина сказывалась в данном случае и в других отношениях. Соперничавшие с Мольером труппы с течением времени сделались местами съезда известных слоев общества, где их представители и представительницы блистали своими нарядами. Маркизы и корчившие из себя маркизов буржуа, самая богатая часть публики, – все спешили в театр Маре, Бургонский отель или к итальянцам, потому что там собирался «весь город». Любовь к искусству была здесь на втором плане; феерии и балеты итальянцев волновали массу гораздо больше, чем пьесы Корнеля. Так прошел для труппы Мольера первый год ее парижской жизни, год, напоминавший собою печальную историю «Блистательного театра».

18 ноября 1659 года Мольер поставил на сцене новую свою комедию «Les précieuses ridicules» («Жеманницы»). Едва ли не одни соперники следили до этого времени за деятельностью его труппы перед небольшою кучкою случайных посетителей, большею частью скромных буржуа; теперь, с новою пьесою, положение дела сразу переменилось. Успех «Жеманниц» был громадным. По словам современника де Визе, на 80 верст в окрестностях столицы все говорили об этом новом произведении, все спешили его видеть. Интерес к комедии увеличивался еще тем, что ни для кого не было тайной, куда метил ее автор: все хорошо знали отель Рамбуйе и царившее там направление. С первого же представления «Жеманниц» скромные поступления театральной кассы Мольера сразу повысились до 1400 ливров, и сорок раз подряд пьеса встречалась с одинаковым энтузиазмом.

О впечатлении, произведенном ею на парижское общество, можно судить по стихотворной рецензии Лоре. По словам этого писателя, никогда ни одна комедия не вызывала такого стечения самой разнообразной публики под украшенным лилиями потолком Пти-Бурбона: ни «Эдип» Корнеля, ни пьесы Рийе. «Жеманницы» нравились и глупым, и умным, и сам автор рецензии, заплатив тридцать су, смеялся более чем на десять пистолей, слушая остроумные реплики пьесы. Этим веселым настроением впечатление от пьесы не исчерпалось. Рассказывают, что на первом же представлении какой-то старик закричал из партера: «Courage, Molière, voilà de la véritable comédie!» («Смелей, Мольер, вот настоящая комедия!»), а писатель Менаж, схватив за руку своего коллегу Шаплена, как и он, повинного в жеманстве, будто бы призывал его сжечь, что они почитали, и почтить, что сжигали… В этих анекдотах как нельзя лучше отразилось

общественное значение «Жеманниц». После пространного фарса, каким был «Шалый», и романической «Любовной досады» Мольер возвысился в новой пьесе в ранг писателей не только художников, но и моралистов, и эта новая струя все шире и шире разливается с тех пор в его лучших произведениях… Но обратимся к цели, куда направлялись удары его сатиры, к отелю Рамбуйе.

Под этим названием всему Парижу был известен дом Екатерины Вивон, маркизы Рамбуйе, одной из образованнейших женщин XVII века. С обворожительною наружностью она соединяла возвышенный ум и прекрасное сердце; ее салоны были поэтому центром притяжения всех образованных людей того времени. Писатели, ученые и аббаты – все стремились сюда, в эту своего рода республику ума, на которую не подымалась «отеческая» рука Ришелье. Здесь можно было встретить Малерба, Ракана, Ожье де Гомбо, Вуатюра, известных уже нам Менажа и Шаплена. Никто не мог рассчитывать на славу, если его права на нее не признавались в отеле Рамбуйе; и сам автор «Сида», Пьер Корнель, тоже бывал в этом отеле, прежде чем сделался знаменитым писателем. Разговоры вращались здесь главным образом около литературы и искусства, но мало-помалу беседы свелись на одну тему – любовь. Екатерина Вивон превратилась в Артемизу, простой и ясный язык сменился цветистою риторикой, и знаменитый отель Рамбуйе сделался настоящим рассадником жеманства и чопорности, этой новой формы донкихотства. «Не хороните моих надежд в могиле ваших лживых обещаний», «вы подкладываете дрова вашей любезности в пылающий очаг моей дружбы», «я нагружаю эти слова на корабль моих губ, чтобы переплыть бурное море вашего внимания и достигнуть счастливой гавани ваших ушей» – такие и подобные им выражения сплошь и рядом наполняли произведения записных поклонников утонченного обращения, среди которых, как звезда первой величины, блистала Скюдери, на языке жеманников – Сафо, со своим романом «Клелия». К этому роману была приложена автором «карта нежности».

Мольер не первый обрушился на жеманство. Еще во времена Ришелье и по внушению этого кардинала-политика Демаре осмеивал их в своей комедии «Мечтатели», а в 1656 году в театре Маре была поставлена трехактная пьеса «Женская академия», трактовавшая подобную же тему. Около этого же времени появился роман «Жеманница» аббата де Пюра (в отеле Рамбуйе тоже водились духовные лица, живописавшие нюансы любви) – того самого аббата де Пюра, которому Корнель писал из Руана о труппе Мольера. Дружба Корнеля и де Пюра и благо склонность их к театру Маре заставляет предполагать и общность взглядов

обоих писателей на парижских мод ниц. Корнель сам, как мы говорили, бывал в отеле Рамбуйе, он ушел оттуда с глухим предубеждением против этого печального направления и, вероятно, во время руанских свиданий познакомил Мольера с особенностями этого общества и своим отрицательным отношением к нему внушил автору «Любовной досады» желание осмеять нелепости этого утонченного стиля.

Есть сведения о том, что итальянцы, соседи Мольера по Пти-Бурбону, как раз в период этого соседства тоже осмеивали в своих фарсах последователей маркизы Рамбуйе. Это дало повод врагам Мольера обвинять его в плагиате. Едва ли нужно оспаривать подобное мнение. Итальянцы были чужеземцами. Они плохо понимали французскую речь и еще меньше – склад французского общества; жеманные дамы в их изображении далеко не были поэтому рельефными фигурами. К тому же то, что они играли на своей сцене, далеко не могло быть названо пьесой в точном смысле слова; это было нечто подвижное, постоянно менявшееся, как устное предание. Но даже допуская, что Мольер заимствовал сюжет своего произведения у кого бы то ни было, все-таки приходишь к тому выводу, что он создал в своей новой пьесе нечто небывалое и поразительное, иначе нечем объяснить впечатление, произведенное ею. Ни игра итальянцев, ни роман де Пюра, ни другие попытки изобразить этих героинь парижской жизни не вызывали ничего подобного. Очевидно, у Мольера все было неожиданно и поэтому ново.

Говорят, что, желая скрыть свое неудовольствие, сама маркиза Рамбуйе посетила театр Мольера; но ее спокойствие было наружным. Сатира Мольера вооружила против ее автора всех задетых ею, а их раздражение, в свою очередь, не замедлило выразиться запрещением пьесы. Мольер воспользовался последним обстоятельством, чтобы сгладить слишком резкие места пьесы, а к отдельному изданию ее прибавил предисловие с целью позолотить пилюлю. «Самые лучшие вещи, – писал он в этом предисловии, – не избегают подражания со стороны плохих обезьян, заслуживающих насмешек, и настоящие précieuses напрасно обижаются, когда на сцене выводят их плохих подражательниц».

В скором времени после запрещения «Жеманницы» опять были разрешены к представлению. В этой отмене первого распоряжения могла выразиться воля самого короля. Его не было в Париже, но весть о новой пьесе скоро дошла до его окружения, а от них до него, и, по некоторым данным, заинтересованный Людовик XIV приказал доставить ему экземпляр пьесы. Это небольшая одноактная вещица, всего на получасовой спектакль,

картинка из жизни двух девушек-провинциалок. Они наслышались об отеле Рамбуйе, начитались произведений вроде «Клелии» Скюдери и в подробностях изучили приложенную к ней «карту нежности». Они ни за что не хотели поэтому выходить замуж иначе, как после долгих сцен ревности и вздохов, пересыпанных цитатами из обширного лексикона жеманства. Совсем другой был план Горжибюса, отца одной и дяди другой. Он находил, что девушки могут выйти замуж гораздо проще и подыскал им подходящих женихов. Но те ни за что не мирились с таким простым исходом, и оскорбленные их холодностью женихи подослали к ним своих слуг, нарядив их предварительно маркизами. Молодые девушки тотчас же поддались на обман. Они приняли переряженных слуг за настоящих посетителей высшего общества, и только появление отвергнутых женихов, затеявших эту комедию, обнаружило печальную для них истину. Роль маркиза Маскариля исполнял сам автор пьесы. Он не упустил при этом случая задеть вместе с жеманными дамами и маркизов. Они щеголяли своими костюмами, последним словом утрированной моды, и Мольер-Маскариль, по описанию Дежардена, появился на сцене в громадном парике, концы которого касались пола при каждом реверансе мнимого маркиза, и в самых невероятных «канонах».

Будучи директором театра, в заботах о репертуаре Мольер часто писал свои произведения на скорую руку, отсюда – разность их достоинств. В то время как одни из них поражают читателя своею художественностью и глубиною замысла, другие являются только веселыми «вещицами». Эти последние часто содержат уже бледные абрисы его шедевров, но их собственная ценность от этого не увеличивается. К числу таких пьес принадлежит «Сганарель». Она появилась на сцене 28 мая 1660 года и носит еще и другое заглавие: «Мнимый рогоносец» («Le cocu imaginaire»), и этим заглавием определяется ее содержание. В художественном отношении эта пьеса гораздо ниже «Жеманниц», но по обилию остроумных слов и смешных положений она нравилась зрителям и почти не исчезала из репертуара.

Успех «Жеманниц», поддержанный также успехом «Сганареля», предопределил наконец прочное положение труппы Мольера. Она одна уже играла теперь в театре Пти-Бурбон, так как равнодушие публики перенеслось с нее на итальянцев, и те покинули Париж. Но среди этих успехов на Мольера совершенно неожиданно обрушилась неудача. Интендант королевских дворцов вдруг довел до его сведения, что Пти-Бурбон подлежит ломке и что представления в нем должны быть немедленно прекращены. В этом распоряжении не без основания

предполагают связь с неудовольствием, вызванным во влиятельных кружках сатирою Мольера на жеманниц. Ее автор начинал пожинать первые плоды своей борьбы с общественными недостатками. После стольких трудов, когда ему уже улыбнулась удача, он опять оказался накануне разорения. Найти новое помещение для театра, не говоря о затратах, представлялось делом нелегким, и враги писателя верно рассчитали в этом отношении свой удар. В то же время соперничавшие труппы начали осыпать актеров Мольера предложениями перейти к ним. Здесь еще раз мы находим доказательство симпатий, которые возбуждал к себе Мольер среди близких к нему людей. В эту тяжелую пору, рискуя остаться без заработка, ни один актер не покинул своего директора, все решили терпеливо выжидать окончания печального кризиса. Чтобы скорее выйти из него, Мольер обратился к королю с просьбою о новом помещении для труппы. Ответ пришел благоприятный: король разрешил Мольеру давать представления в Пале-Рояле. Театральный зал здесь был гораздо обширнее, чем в Пти-Бурбоне. Он был устроен кардиналом Ришелье, имевшим в виду познакомить здесь высшее общество Парижа со своею комедией «Мирам», но вскоре после смерти сановного писателя это помещение было заброшено и пришло в ветхость. Его крыша протекала, а поддерживавшие ее стропила частью подгнили; таким образом, прежде чем приступить к представлениям, необходимо было произвести значительный ремонт. Король приказал исполнить эти работы за казенный счет, но и Мольеру пришлось затратить на это 4 тысячи ливров, часть которых ему уплатили, впрочем, итальянцы. Они опять вернулись в Париж и приютились в том же Пале-Рояле. Чтоб защитить зрительный зал от дождя, над ним протянули голубое полотно, укрепив его веревками, затем из Пти-Бурбона были перенесены ложи. Сделать то же самое с декорациями Мольер не мог, так как они не принадлежали ему, и, вероятно, из боязни, что король даст разрешение Мольеру воспользоваться этими декорациями, их вскоре уничтожили совсем. Пока продолжался ремонт Пале-Рояля, труппа Мольера давала представления при дворе, у принцев и других высокопоставленных лиц, избегая таким образом тяжелых последствий вынужденной безработицы. Наконец 21 января 1661 года, через три месяца после закрытия театра, Мольер начал спектакли в Пале-Рояле. Несколько дней спустя, 4 февраля, его репертуар обогатился новою пьесой «Дон Гарсия Наваррский», заимствованною Мольером у Чигоньини. Пьеса не имела успеха: она была слаба и в литературном, и в сценическом отношении.

24 июня 1661 года было новым торжеством Мольера как

писателя. В этот день его труппа в первый раз исполнила новую комедию своего директора «Школа мужей». Дела труппы до этого времени шли очень плохо, она принуждена была несколько раз закрывать двери своего театра; но «Школа мужей» сыграла в ее судьбе такую же роль, как и «Жеманницы». С первого же представления пьесы к труппе вернулось внимание публики.

Комедии, основанные на смешных положениях, уже теряли в эту пору интерес в глазах лучшей части общества; публика начинала чувствовать потребность в новом слове со сценических подмостков, и Мольер явил это слово. Подобно тому как автор сделал это в «Жеманницах», он опять рисует в своей «Школе мужей», в остроумной и живой форме, французское общество, на этот раз в важной сфере воспитания юношества. Может быть, отчасти по причинам личного свойства, отчасти потому, что эта именно сторона требовала внимания моралиста, он останавливается на воспитании девушек. Его Сганарель, центральная фигура пьесы, представляет собою тип воспитателей-эгоистов. Он и параллель его, Арист, – оба получили на воспитание двух девушек-сироток: Сганарель – Изабеллу, Арист – Леонору. Эти девушки – сестры. Отец их разрешил опекунам, если они пожелают, жениться на его дочерях, и вот Сганарель ухватывается за это разрешение и воспитывает Изабеллу как свою будущую жену. Совсем иначе поступает, к великой досаде Сганареля, Арист. Он ни в чем не стесняет свою Леонору, позволяет ей встречаться с людьми разных взглядов, хотя бы и противоположных его собственным, и его система воспитания торжествует, тогда как случайная встреча Изабеллы с молодым Эрастом разрушает эгоистичные планы Сганареля и ставит его самого в смешное положение. Система Сганареля: воспитание не ради воспитуемых, а ради воспитателей, – разрушилась при первом же столкновении с житейскими реалиями; здесь, в этой неизбежной развязке, сказался светлый взгляд Мольера на жизнь. Сюжет его «Школы мужей» отчасти напоминает пьесу Теренция «Adelphi», но французский писатель обработал его совершенно самостоятельно и оригинально.

Почти через два месяца после «Школы мужей» Мольер написал «Недовольных». Эта пьеса была поставлена не в Пале-Рояле, а в замке Во-Леконт Шарля Фуке. Покровитель искусств и литературы, побуждавший Корнеля к дальнейшему творчеству, Шарль Фуке занимал важный пост министра финансов. Эта должность имела в то время тем большее значение, что войны Людовика XIII и волнения Фронды почти совсем истощили государственную казну, и все внимание было обращено теперь на ее пополнение. Ближайшие «ведатели» ее становились по этому

важнейшими чиновниками Франции, и Фуке больше всех как самый главный. Его влиянию и честолюбию открывался в эту пору широкий простор. Король был молод; 9 марта 1661 года скончался преемник Ришелье, Мазарини; министр финансов мог рассчитывать оказаться его наследником. Он был обладателем громадного богатства, в значительной степени награбленного; вокруг него группировалась многочисленная толпа друзей, подчиненных, зависимых, и только в Кольбере он имел тайного, но сильного врага. Незаконные способы наживы Фуке уже раз создали ему затруднения, но он успел тогда оправдаться. Тем не менее Мазарини наметил падение министра финансов и завещал исполнение этого плана Кольберу. Вероятно, сознание грозящей ему опасности заставило Фуке приобрести и укрепить замок на острове Бель-Иль: помня бурные дни Фронды, когда королевская семья и Мазарини должны были покинуть Париж, он хотел, может быть, в случае надобности, защищать свое положение силою.

Чтобы привлечь расположение короля, Фуке устроил у себя в Во-Леконте ряд пышных празднеств и пригласил сюда Людовика XIV. Король прибыл в полдень, 15 августа 1661 года. После роскошного завтрака на 500 кувертов блестящее общество направилось в парк, где в пихтовой аллее был воздвигнут театр по плану Торелли. Здесь ожидала короля труппа Мольера. На сцене была поставлена новая пьеса, нигде еще не игранная, комедия-балет «Недовольные». Мольер написал ее в четырнадцать дней. Это ряд веселых, комических сцен из городской и отчасти придворной жизни, нечто вроде нынешних «обозрений» – целая галерея смешных типов: педант Каритид, «француз по рождению и грек по профессии», дуэлянт, игрок, записная кокетка и человек с большими «канонами», о котором мы уже говорили. Людовик XIV в эту пору обнаруживал задатки неограниченного главы государства. Автор изречения «l'etat c'est moi», он с нескрываемым удовольствием встретил сатиру Мольера на своих придворных, в которых видел последышей фрондеров. После спектакля, заметив автора «Недовольных», он подозвал его к себе и, положив руку на плечо Мольера, сказал: «Вот еще забытый вами оригинал для комедии». Король указал при этом на маркиза Суакура. Так началось сближение между королем и писателем.

Еще не кончились празднества в Во-Леконте, как враги Фуке уже приступили к своему делу. Говорят, что при въезде короля в замок министра финансов кто-то обратил внимание Людовика XIV на девиз, украшавший фронтон этого здания: «Quo non ascendam?» («Чего не достигну?»). Слухи о боевых приспособлениях на Бель-Иле уже распространялись; вместе с девизом этого было довольно. Но печальная для Фуке развязка

ускорилась еще и другим обстоятельством. Во время одной из прогулок короля с Кольбером по аллеям парка в Во-Леконте было найдено письмо Фуке к г-же Лавальер. Фуке ли писал его – неизвестно; во всяком случае решено было, что писал именно он. Лавальер пользовалась сердечными привязанностями Людовика, и его гнев не знал границ при виде доказательства соперничества Фуке. Только настояния королевы-матери, напомнившей сыну, что он гость несчастного министра, не дали буре разразиться в Во-Леконте. Она разразилась в Нанте, куда отбыл Людовик, пригласив в собою Фуке. Министр был арестован и предан суду. Король требовал его казни, но судьи, частью сторонники Фуке, приговорили его к лишению имущества и к изгнанию. Этот приговор был все-таки изменен, и бывшего министра финансов заключили в крепость Пиньероль. Забытый всеми, он умер там в 1680 году.

Трагическая развязка праздников в Во-Леконте не позволила Мольеру поставить его «Недовольных» в Париже. Он сделал это только три месяца спустя, 1 ноября 1661 года, по случаю рождения дофина.

Более чем за год до этого события у Мольера умер его брат Жан, тот самый, которому, после отказа старшего сына, Поклен-отец намерен был передать должность королевского обойщика. Приезд Мольера в столицу не замедлил, по всей вероятности, сгладить прежние натянутые отношения между отцом и сыном, и Жан-Батист Поклен опять получил право на звание обойщика. Он вступил в отправление этой обязанности с 1669 года, по смерти отца, но есть основание предполагать, что и ранее этого времени он изредка заменял своего престарелого родителя. Последовавшие «служебные» дни, но еще более придворные спектакли, где Мольер выступал как актер и автор, постепенно установили те близкие отношения между ним и королем, которые имели такое важное значение в жизни Мольера.

Что руководило Людовиком XIV в его симпатиях к Мольеру: эгоизм ли владыки, покровительствующего всему, что придает блеск его правлению, признание ли таланта Мольера или иное, более теплое чувство? По всей вероятности, и то, и другое, и третье. Нельзя отрицать также, что в первые годы царствования взгляды монарха и писателя отчасти совпадали. Король не любил остатков непокорных вассалов, потому что видел в них посягателей на целостность своей власти; Мольер разделял это чувство, потому что в тех же людях видел притеснителей народа. Даже эгоизм Людовика имел для Мольера свою хорошую сторону. Молодой, увлекающийся король ни в каком случае не мог сочувствовать стремлениям окружающих вогнать его в известные

рамки, внутренне подсмеиваясь над всеми подобными претендентами, не исключая духовенства, и снисходительно одобрял насмешки над ними других. Он и Мольер – оба жаждали свободы личности, но в одном это был эгоизм, в другом – голос народа. Великий писатель мог очаровать короля и прелестью своей личности; даже весьма вероятно, что венценосец не избег обаяния, которое, по свидетельству современников, Мольер производил на окружающих. Как бы то ни было, но благосклонность Людовика XIV была для Мольера своего рода охранною грамотой. Опираясь на нее, он мог смело наносить удары темным явлениям французской жизни. Людовик XIV, по выражению Сент-Бёва, покровительствовал Мольеру; теперь же тень великого писателя покровительствует королю в глазах потомства.

Платил ли Мольер королю за симпатию симпатией? На этот вопрос можно ответить утвердительно. Мольер понимал, королевскую власть как своего рода summam justitiam, нелицеприятное правосудие: король – выше партий, он —верный блюститель законов, предоставляющий свободу обличению. Пока Людовик XIV хоть сколько-то приближался к этому идеалу, симпатии писателя были на его стороне. Но когда появились первые признаки других веяний, в голосе писателя они не замедлили сказаться чуть заметной, но все-таки заметной иронией.

Глава V. Арманда Бежар

Два мнения о ее происхождении. – Арманда в странствующей труппе Мольера. – Ее внешность. – Отношения Мольера к Арманде. – Столкновения Мольера с Мадленой. – Дебри и Дюпарк. – Письмо Шапеля. – Свадебный контракт и свадьба Мольера. – Разочарование. – «Школа жен». – Впечатление от пьесы. – Покровительство короля. – Критика «Школы жен». – Девиз Мольера. – Мольер и маркизы. – Контркритика Монфлери-сына. – Буало о «Школе жен». – Лафонтен о «Недовольных». – Дружба Мольера с Расином, Буало и Лафонтеном. – Влияние Буало. – «Экспромт в Версале». – Донос Монфлери-сына. – Людовик XIV – крестный отец первенца Мольера. – «Женитьба по принуждению». – Майские праздники в Версале. – «Утехи Очарованного Острова». – «Тартюф». – Измена Арманды.

В 1653 году, когда Мольер находился в Лионе, на сцене его театра была поставлена трагедия Корнеля «Андромеда». В третьем акте этой пьесы, среди других действующих лиц, появляется Нереида. Ее роль невелика, всего несколько стихов, и эту роль в театре Мольера исполнила десятилетняя девочка, по афише – Мену. Настоящее имя малолетней актрисы было Арманда Бежар. Она считалась сестрою Мадлены, но действительно ли это было так, – над этим вопросом испорчено немало перьев. Разрешая его, биографы Мольера распадаются на два лагеря: одни считают Арманду сестрою, другие – дочерью Мадлены.

В пользу того мнения, что матерью Арманды была Мадлена, говорит, по-видимому, та нежная привязанность, которую обнаруживала Мадлена к своей «сестре». Умирая, она оставила ей всё свое состояние. Арманда сопровождала ее и в провинциальных скитаниях с труппой Мольера: в такой обстановке могла удерживать при себе ребенка только любящая мать, а не сестра.

По словам неизвестного автора памфлета «Знаменитая актриса» («La fameuse comédienne»), первые годы своей жизни Арманда провела у какой-то дамы в Лангедоке. Потом, когда Мольер направился в Лион и во время дальнейших скитаний с труппой, ребенок не расставался с Мадленой и в Лионе получил театральное крещение. С этих пор десятилетняя Арманда постепенно начинает превращаться в очаровательную девушку. Черты ее лица не отличались правильностью: у нее были маленькие глаза, большой рот, рост ниже среднего, но все ее

существо производило тем не менее неотразимое впечатление. Мольер вскоре почувствовал на себе влияние красивой Мену и тем сильнее поддавался этому влиянию, что его отношения к Мадлене, еще до кратковременного увлечения актрисами Дебри и Дюпарк в первые же годы его провинциальных странствований, потеряли прежний характер горячего увлечения. Он жаждал глубокой привязанности, беззаветной любви, и когда счастье начало улыбаться его таланту, он стал мечтать о женитьбе на Арманде. С юных лет она воспитывалась под его ближайшим влиянием: он хотел «создать» себе таким образом верную подругу жизни и думал, что создал.

Еще до постановки «Школы мужей», этого отражения его дум об Арманде, Мольер обратился к своим товарищам по театру с просьбою выделить ему две части театральных доходов. До этого времени эти доходы делились на двенадцать частей, и Мольер получал одну на свою долю. Просьба Мольера была уважена: доходы труппы с 1661 года стали делиться на тринадцать частей, из которых две решено было выдавать Мольеру, когда он женится. Для сотрудников великого писателя не было тайной, кому принадлежало его сердце.

Любила ли Мольера Арманда?.. Жорж Санд в своей комедии «Мольер» рисует ее холодною, расчетливою девушкой. Арманда, по словам знаменитой писательницы, видела в Мольере выгодную партию: его состояние росло, а звание директора труппы и талант писателя возвышали его над остальными актерами – вот чего искала молодая девушка, соглашаясь на брак. Попытка Жорж Санд изобразить интимную жизнь Мольера – во всяком случае только попытка: события после свадьбы не всегда сопоставимы с событиями до нее. Как бы то ни было, Мольер женился на Арманде с ее согласия. Влюбленный писатель встречал противодействие с совершенно другой стороны. Три главные актрисы его труппы: Мадлена Бежар, Дебри и Дюпарк (и первая, конечно, больше всех),– не без основания считали, что особенное расположение директора должно принадлежать одной из них, без сомнения той, которая так думала. Каждая из них претендовала на выдающееся положение в труппе, на лучшую роль в пьесе, часто все трое на одну и ту же, и Мольер нередко переживал тяжелые минуты. Об этом можно судить по письму к нему Шапеля, товарища Мольера по урокам у Гассенди. Письмо относится к весне 1661 года. Шапель пишет его и прозой, и стихами. Он сожалеет, что не может вернуться в Париж ранее пяти-шести дней и рассеять горе Мольера. Затем описывает весеннее оживление природы и, переходя от прозы к стихам, говорит об иве, которая страстно простирает свои ветви к

зеленеющей у ее корней молодой траве и, завидуя лугу, дает себе слово через пять или шесть дней «привлечь» эту зелень на свою вершину. «Вы покажете эти прекрасные стихи, – замечает Шапель, – только одной m-lle Мену, они изображают вас и ее». В конце своего письма Шапель переходит к жалобе Мольера на ссоры трех его главных актрис из-за ролей и сравнивает его положение с положением Юпитера во время Троянской войны… Ссоры богинь, окружавших Мольера-Юпитера, лишь возросли при слухах о его женитьбе… Автору «Школы мужей» шел сороковой год; Арманде было восемнадцать. Без сомнения, перед Мольером не раз возникал вопрос, возможно ли счастье при такой разнице лет; но любовь взяла свое, и 23 января 1662 года его свадебный контракт был подписан. По этому контракту Мадлена обещала выдать невесте десять тысяч ливров приданого. Здесь она еще раз доказала свою привязанность к Арманде, по всей вероятности, привязанность матери, а не сестры… Несколько недель спустя, 20 февраля, труппа Мольера давала представления в частном доме. Она исполнила там пьесу Демаре «Мечтатели» и «Школу мужей» с Мольером в роли Сганареля. По окончании спектакля актеры отправились в церковь, и там, в присутствии старика Поклена, совершено было бракосочетание Мольера и Арманды Бежар.

Семейному счастью, о котором мечтал Мольер, не суждено было сбыться. Молодые супруги поселились сперва на улице Ришелье, но вскоре опять перебрались в один дом с Мадленой. Веселые дни совместной жизни Мольера с Армандой быстро сменились для писателя днями тяжелого сознания ошибочности его расчетов на привязанность Арманды. Он отнюдь не воспитал ее для себя, как думал. В молодой женщине с первых же месяцев после брака проснулась ветреная кокетка, любительница блеска, развлечений и внимания немалой свиты поклонников, хотя бы и бескорыстных. Литературным памятником мук, пережитых в эту пору Мольером, можно считать «Школу жен».

Первое представление этой пьесы происходило 26 декабря 1662 года, почти через десять месяцев после свадьбы Мольера. Если вспомнить, как быстро писал Мольер даже самые лучшие свои произведения, то необходимо допустить, что «Школу жен» он и задумал, и написал после женитьбы, под живейшим впечатлением первых месяцев новой своей жизни. В страданиях Арнольфа сказались страдания самого писателя. Подобно своему герою, он ждал любви, а встретил почти равнодушие, если не первые признаки отчужденности; подобно Арнольфу, он страдал, ненавидел и опять любил. Если и была разница в положении Мольера и Арнольфа, то разве только в том, что первый еще не видел своего Ораса, он лишь чувствовал возможность его скорого

появления.

Я изнемог; я, как шальной, брожу
И мучаюсь, и голову ломаю,
И все не нахожу,
Какую б западню расставить шалопаю.
Негодная! во все глаза глядит —
И хоть бы что: едва не уморила,
А у самой такой безгрешный вид,
Как будто и воды не замутила.
Смотрю я на нее, кипит от злости кровь —
И все растет безумная любовь;
Готов убить – и восхищаюсь:
Улыбка, взгляд… От страсти сам не свой —
Горю, томлюсь и задыхаюсь.
Ни разума, ни власти над собой!..

Так восклицает Арнольф… Он узнал, что Агнеса полюбила Ораса. То, чего он боялся, от чего охранял ее, – совершилось… Это комическое и в то же время глубоко трагическое лицо. Без сомнения, настроение писателя не везде созвучно с настроением Арнольфа. Мольер разделяет его муки или, лучше, наделяет его своими; но там, где в голосе героя начинают звучать гаремные тенденции, автор сливается с Кризальдом…

Впечатление от «Школы жен» напоминало впечатление от «Жеманниц». Пьеса имела шумный успех и при дворе, и в Пале-Рояле. Представления в театре Мольера и на этот раз не обошлись без криков из публики; во время одного из таких спектаклей некто Планиссон, разгневанный сочувствием зрителей к пьесе, поднялся со своего места и, показывая кулак партеру, закричал: «Смейся же, партер, смейся!» Планиссон был «патентованный» представитель отеля Рамбуйе, и велик был его гнев, если он забыл «Словарь хорошего тона» и прибег к недостойной жестикуляции. Старые раны, нанесенные сатирою Мольера поклонникам жеманства, опять раскрылись под влиянием «Школы жен». Ее откровенный, вполне естественный язык страсти был новым отрицанием их изысканной риторики. Они находили пьесу грубой и даже кощунственной. В десяти «правилах супружества, или обязанностях замужней женщины в ее повседневном быту» они видели пародию на десять заповедей. Но на этот раз Мольер был неуязвим. Пьеса понравилась королеве-матери и королю. Людовик XIV открыто принял сторону автора «Школы жен» и занес его в список своих пенсионеров.

В июне 1663 года, ободренный покровительством ко роля,

Мольер сам выступил в защиту своей пьесы и написал «Критику „Школы жен“». Нанося жестокие удары своим противникам, автор попутно высказывает здесь свой взгляд на искусство. Писатели во вкусе отеля Рамбуйе любили высокопарные разглагольствования о счастье, о судьбе, – они постоянно изображали высокие чувства. Мольер смеется над ними. По его мнению, такой литературный прием не требует особенного труда, стоит только предаться своей фантазии и забыть о действительности. Гораздо труднее изображать людей такими, какие они есть: здесь требуется сходство с действительностью, и вы ничего не сделаете, если не изучите людей своего века. «Нужно писать с натуры» – в этих словах Мольера заключается сущность его творчества. Как бы в подтверждение своих слов он вывел в своей «Критике» недалекого и, вследствие недалекости, скупого на слова маркиза, причем герцог Лафейлад не замедлил узнать себя в этом портрете. Говорили, что Лафейлад отомстил писателю. Он встретил его во дворце и, в ответ на его поклон, до крови оцарапал ему лицо пуговицами своего платья. Гораздо вернее, что ничего подобного не было. Мольера ненавидели, но в то же время помнили, что ему покровительствует король.

В ответ на «Критику „Школы жен“» противники Мольера, в том числе не лишенный дарования драматург Эдме Бурсо, выпустили целый ряд произведений, в которых пытались разбить его доводы. Но вся эта литературная кампания была парализована для Мольера сочувствием Буало. Несколько позже первого представления «Школы жен» автор получил от знаменитого стилиста небольшое стихотворение, в котором Буало кратко и выразительно определил значение пьесы. Обращаясь к Мольеру, он говорит:

«Напрасно тысячи завистливых умов пренебрежительно критикуют твое лучшее произведение. Его милая простота сохранится и будет во все века увеселять потомство».

Еще ранее этого, после представления «Недовольных» в замке Во-Леконт у Фуке, талант Мольера поразил баснописца Лафонтена. «Я в восторге от него, это человек в моем вкусе», – писал тогда Лафонтен к своему другу Мокруа; он отметил при этом появление Мольера как новую литературную эпоху: «Мы переменили наши приемы, Жоделе потерял наш интерес, и теперь ни на шаг не следует отступать от природы». В словах Лафонтена явно звучит мольеровский девиз: «Нужно писать с натуры».

Не найдя утешения в семейной жизни, Мольер находил его в обществе своих литературных друзей. Четыре знаменитых писателя: Расин, Буало, Лафонтен и автор «Школы жен», – были связаны одно время самою тесною дружбой. Они часто

собирались вместе, обыкновенно у Буало, на улице Коломбье, или за городом. Они говорили большею частью о литературе. Симпатии Мольера и Лафонтена склонялись в сторону народных произведений. Буало преклонялся пред творениями древних и призывал Мольера к подражанию их манере. Лучшим произведением своего друга он считал «Мизантропа». Но все четыре приятеля сходились на требовании от искусства правдивости и простоты и одинаково ненавидели чопорное направление отеля Рамбуйе. Иногда их общество собиралось в какой-нибудь гостинице. В таких случаях к ним присоединялись еще и другие: известный уже нам Шапель, композитор Люлли, писавший музыку для балетов Мольера, и Фюретьер, автор «Буржуазного романа». Если кто-нибудь из собеседников грешил при этом против логики или языка, его заставляли в наказание прочитать пару стихов из поэмы Шаплена «Девственница». Шаплен был почетным гостем отеля Рамбуйе, и приятели осмеивали таким образом господствовавшее там направление… Буало до самой смерти Мольера оставался его искренним другом. Когда автора «Мизантропа» не стало, он взял на себя издание его сочинений и, как видно по некоторым данным, написал биографию знаменитого писателя; но враги Мольера добились запрещения и того, и другого.

С Расином дружба Мольера продолжалась недолго. В 1667 году они были уже врагами. Расину не нравилась постановка его драмы «Александр» на сцене Пале-Рояля, он отдал ее в Бургонский отель и с тех пор расстался с Мольером. Вместе с ним труппу Мольера покинула и Дюпарк.

Какое значение имела для Мольера дружба с его знаменитыми литературными коллегами? Их тесное сближение начинается с 1664 года. К этому времени Мольер был уже автором «Школы жен». Путь его таланта был уже намечен. Нельзя говорить поэтому о коренной перемене в творчестве этого писателя под влиянием кого-нибудь из его друзей. Но чрезвычайно отзывчивый на всё выдающееся, он выносил из бесед с приятелями новые краски для своих произведений, новые линии в их архитектуре. Здесь главная доля влияния бесспорно принадлежала Буало. Буало был классиком до мозга костей, не лишенный, правда, значительной односторонности. Его советы придали строгие контуры лучшим произведениям Мольера в эпоху дружбы обоих писателей; но то, что Мольер, вопреки мнениям Буало, не переставал в эту пору создавать свои веселые комедии, своего рода «роздыхи» после работ над шедеврами, как нельзя лучше показывает, что его внимание к советам друга не носило в себе элементов рабского подчинения. Он был для этого

слишком цельной натурой и гораздо выше Буало. Он был гением.

В 1663 году Мольер написал «Экспромт в Версале» («L'impromtu de Versailles»). 14 октября пьеса была поставлена при дворе и тоже в Версале. Это – злая сатира на современных Мольеру актеров и их почитателей-маркизов. Говорят, сам король указал автору эту тему. Пьеса представляет, так сказать, театр в театре. Директор труппы учит своих актеров, как они должны играть – с какими жестами, с какою интонацией. Это дало Мольеру возможность посмеяться над его сценическими противниками. Но рядом с этим он намечает устами своего героя новую сферу для комедии. Он говорит, что пора вывести на сцене смешного маркиза. Прежде в комедиях изображали смешных слуг, теперь роль шута должна неизменно принадлежать маркизу. Такие речи звучали перед блестящею придворною публикой, состоявшей наполовину из маркизов!.. Ряды врагов Мольера росли от часа к часу.

Что касается актеров других театров, то они пытались отплатить Мольеру его же монетою. Великий писатель был слаб как актер, или, скорее, своеобразен в трагических ролях, и Монфлери-сын направил на это свои насмешки. Он написал «Экспромт в отеле Конде». Мольер парировал его удары рядом представлений своего «Экспромта» на сцене Пале-Рояля.

Бессильная злоба противников должна была найти другой выход. Слухи о сомнительности родословной Арманды Бежар не замедлили проникнуть в среду врагов Мольера. Их розыск в прошлом писателя напомнил им о связи его с Мадленой, а злобное чувство не замедлило сделать вывод: Мольер женат на своей дочери. Оружие было найдено, и Монфлери-сын, справедливо недовольный лаврами своего контр-«Экспромта», донес королю о незаконности брака Мольера. Положение обвиненного было тяжким. Он, по всей вероятности, знал истинную генеалогию Арманды, и если матерью его жены была Мадлена, Бежары были виноваты в подлоге… Но Людовик дал делу совершенно неожиданный оборот. 19 января 1664 года Арманда родила сына, и король объявил Мольеру, что будет крестным отцом новорожденного. Во время последовавшего обряда крещения место Людовика занимал герцог Креки, а место крестной матери, герцогини Орлеанской, – герцогиня дю Плесси. Таким образом, толки о незаконном браке Мольера должны были прекратиться.

Рождение сына заставляет предполагать, что в доме писателя царствовал в эту пору семейный мир. Новый знак королевского расположения лишь усилил счастье довольного мужа и отца. При таких обстоятельствах Мольер встречал первые дни 1664 года.

Неверный муж, но счастливый любовник г-жи Лавальер, Людовик XIV тоже находился на вершине своего счастья и отражал избыток его на своих окружающих. Он как бы забывал на время свой сан. В январе 1664 года Мольер поставил при дворе одноактную пьесу «Женитьба по принуждению» («Le mariage forcé») – полубалет, полукомедию, – и сам король выступил здесь в роли египтянина.

Это была прелюдия к майским праздникам в Версале. Они начались 7 мая и кончились 13-го. Обширный парк Версаля на неделю превратился в уголок волшебного мира. Сотни приглашенных, аристократы и знатные горожане, актеры и певцы, танцоры и музыканты, многочисленный штат придворной прислуги наполняли все здания этого местечка. Празднества открылись процессией на тему «Неистового Роланда» Ариосто. На отдаленном острове волшебница Алцина, построив магическою силою дворец, держит там в плену несколько рыцарей, и в том числе Рудигера. Зорко сторожит своих пленников Алцина; ей помогают ужасные чудовища, но мудрая фея Мелисса проникает в ее дворец и вручает Рудигеру магический перстень Анжелики. Рудигер надевает перстень, раздается удар грома, и дворец Алцины вместе со всеми чудесами острова превращается в ничто. В роли Рудигера выступил Людовик. На дорогом коне в драгоценной сбруе, украшенной золотом, серебром и драгоценными камнями, король в сверкающем алмазами панцире открывал шествие. За ним, разделяясь группами музыкантов, следовали аллегорические фигуры: пестревшая золотом и всеми цветами радуги пышная колесница с богом Аполлоном, двенадцать часов дня, двенадцать знаков зодиака, пажи, пастухи и другие. Большую часть исполнителей представляли актеры Мольера: Лагранж изображал Аполлона, Дебри читала стихи в честь королевы – король адресовал их, конечно, другой, – сам Мольер выступал в костюме Пана…

Среди пышной обстановки празднеств, носивших название «Утехи Очарованного острова», на Мольера обрушились два несчастия. Его труппа исполнила здесь новую его пьесу «Элидская принцесса», а потом – «Женитьбу по принуждению» и, наконец, «Тартюфа» – величайшее произведение этого писателя. «Тартюф» был поставлен только перед избранною частью версальских гостей. Король остался чрезвычайно доволен, но представления «Тартюфа» в Париже не разрешил. Это было первым несчастьем Мольера. Измена Арманды – вторым. Кто был ее соблазнителем? Циркулировавшие по этому поводу сплетни называли графа Лозена, аббата Ришелье и графа де Гиша. Автор пасквиля «Знаменитая актриса» указывает на всех троих… Новейшие биографы Мольера склонны, однако, оспаривать самый факт

измены Арманды; они доказывают alibi названных соперников великого писателя во время версальских празднеств; но это «обеление» Арманды, кажется, малоосновательно. По крайней мере, с мая 1664 года между Мольером и его женою начинаются холодные отношения, даже больше: Мольер почти не живет с этих пор с Армандой и большую часть времени, свободного от спектаклей, проводит на своей даче в окрестностях Парижа, в Отейле. 4 августа 1665 года Арманда родила дочь; ее первенца, королевского крестника, в это время не было уже в живых. Новый ребенок говорит о непродолжительном перемирии между супругами… Мольер, подобно Арнольфу, несмотря на измены, не переставал любить Арманду. Он помнил, что она гораздо моложе его, и как только ее симпатии возвращались к нему, он забывал свой гнев, ее неверность и снова чувствовал себя счастливым. Но такие периоды выпадали все реже и реже, Мольер все сильнее начинал сознавать свое одиночество. Боль этой великой души отразилась в «Мизантропе». В «Дон-Жуане» он бичует соблазнителей.

Глава VI. «Тартюф», «Дон-Жуан», «Мизантроп». Последние годы

«Тартюф». – Впечатление от пьесы. – «Тартюф» на частных сценах и на чтениях. – Придворные покровители и враги. – Мольер и Конде. – «Скарамуш-пустынник». – Труппа Мольера получает название «Королевской». – Памфлет Пьера Рулле. – Кто Тартюф – иезуит или янсенист? – Аббат ла Рокет. – Предшественники Мольера по изображению Тартюфа. – «Дон-Жуан». – Легенда о Дон-Жуане и ее разработка. – Сганарелъ. – Первые представления «Дон-Жуана» и его издание. – «Любовь-лекарство». – «Мизантроп». – Мольер и Алъцест. – «Лекарь поневоле». – «Мелисерт» и «Сицилиец». – Болезнь Мольера. – «Тартюф» в первый раз на сцене Пале-Рояля. – Распоряжение Ламуаньона и архиепископа Перефикса. – Произведения 1668 года. – Окончательное разрешение «Тартюфа». – «Ученые женщины». – Смерть Мадлены. – Мольер на улице Ришелье. – Его библиотека. – Театралъные костюмы Мольера. – Мольер как актер. – Внешний вид Мольера. – Воспоминания Пуассон и портреты Минъяра. – Третий ребенок Арманды. – Арманда и Барон. – Охлаждение между Мольером и Людовиком XIV. – Болезнь Мольера. – «Мнимый больной». – Смерть Мольера. – Похороны. – Могила. – Заключение.

По свидетельству современников Мольера, в Версале были поставлены только первые три акта «Тартюфа». Как ни ограничено было при этом число зрителей пьесы, весть о небывало дерзкой комедии быстро распространилась по Парижу. Смущение и гнев в известных кружках были тем сильнее, что все признавали, хотя и молча, верность в изображении предполагаемых прототипов. Сочувствие короля, быть может, отвечавшего этим сочувствием на глухой ропот за его связь с Лавальер, лишь увеличивало гнев недовольных.

Между тем запрещенный для представлений в Пале-Рояле, «Тартюф» обходил частные сцены. У герцогини Орлеанской он был поставлен в замке Вилле-Коттере в присутствии короля и королевы. Где нельзя было по каким-либо обстоятельствам устроить спектакль, там собирались на чтение «Тартюфа». Сам автор исполнял иногда роль чтеца, и это было одною из главных приманок для посетителей таких литературных сборищ. «Мольер придет и будет читать „Тартюфа“!» – говорит в одной из своих сатир Буало…

После версальских празднеств двор переехал в Фонтенебло. Туда же направилась и труппа Мольера. Здесь автор «Тартюфа» прочел свое произведение кардиналу-легату. Это был светский человек, любитель охоты и других удовольствий, но отнюдь не Тартюф; он отозвался о пьесе с похвалою. Независимость кардинала имела тем большее значение, что придворные сферы разделялись в это время на врагов и покровителей Мольера. В числе первых была королева-мать и принц Конти, когда-то друг знаменитого писателя, теперь янсенист; в числе вторых, кроме короля и герцогини Орлеанской, – еще Конде. Конде питал к Мольеру самую искреннюю дружбу. Он с первых же дней привязался к нему и постоянно звал его к себе. «Я боюсь, – писал он как-то Мольеру, – отвлечь вас от вашей работы и потому не посылаю за вами, но прошу вас, как только найдете свободное время, зайдите ко мне. Доложите о себе через лакея, *и я брошу всё, чтобы быть к вашим услугам*». «Я никогда не скучаю с этим человеком, – часто повторял Конде, – это богатая натура, меткость его суждений никогда не иссякает». Когда после смерти Мольера какой-то аббат, зная расположение Конде к умершему писателю, написал его эпитафию и преподнес ее вельможному меценату, Конде презрительно заметил ему: «Как жаль, что он не может написать вашу!»

Бывший фрондер, знаменитый полководец, Конде как нельзя лучше понимал истинные мотивы, которыми руководствовались враги Мольера как автора «Тартюфа». Почти одновременно с этою комедией итальянцы играли при дворе, и на той же сцене, «Скарамуша-пустынника». Здесь выведен, между прочим, монах. Он забирается в полночь в комнату замужней женщины и, появляясь от времени до времени в окне, благочестиво замечает: «Это для умерщвления плоти!»…

– Я хотел бы знать, – сказал по поводу этого король, – почему все скандализируются так пьесой Мольера и не говорят ни слова о «Скарамуше»?

– «Скарамуш» смеется над небом и над религией, до которых этим господам нет дела, но они не выносят Мольера, потому что он смеется над ними, – так ответил Людовику Конде, и нет основания сомневаться в точности сведений об этом разговоре. Мольер приводит его в своем предисловии к «Тартюфу».

Сочувствие Людовика XIV к Мольеру в эту пору приняло еще более широкий характер: он присвоил его труппе титул «Королевской». Это было уже слишком для врагов писателя. Их закулисные интриги и затаенная злоба выступают с этих пор наружу. Вероятно, с ведома и по внушению некоторых из противников Мольера некто Пьер Рулле, священник церкви Св.

Варфоломея, написал памфлет, называя в нем автора «Тартюфа» «демоном, принявшим облик и одежду человека, отменным безбожником и вольнодумцем, какие только существовали когда-нибудь в минувшие столетия», и требовал сожжения его на костре. Такие меры перестали уже практиковаться в XVII веке с прежнею бесцеремонностью, но в 1666 году поэт Клод ле Пти был повешен на торговой площади Парижа за свое безбожное стихотворение, и враги Мольера могли рассчитывать добиться для него чего-нибудь подобного. Милость и расположение короля защитили его по-прежнему.

Появление «Тартюфа» совпало с самым разгаром распри между янсенистами и иезуитами. И те, и другие впадали в крайности и не щадили друг друга, но «умственное» превосходство было на стороне янсенистов. В их рядах находился Блез Паскаль; со злою иронией, могучим красноречием и неотразимою логикой в своих «Письмах из провинции» он наносил жестокие удары последователям Лойолы. Какое положение занял Мольер в этом религиозном споре, кого изобразил он в своем «Тартюфе»? Одни склонны думать, что он принимал сторону иезуитов и в лице своего героя вывел янсениста; другие утверждают обратное. Вернее всего, что и первые и вторые ошибаются. Человек XVII столетия, Мольер по своему умственному складу приближался к энциклопедистам XVIII-го. Ученик Гассенди, он не мог замкнуться в какой-нибудь одной религиозной доктрине, но в то же время его рука не поднялась бы на искренних сторонников известной идеи. Он метил в другую сторону, в толпу приспешников, окружавших и иезуитов, и янсенистов и под покровом религии скрывавших свои грязные побуждения. Здесь, на этой бирже сделок с небом, Мольер мог найти не одного лицемера. Можно смело утверждать, что, изображая этот тип, он не имел в виду никакой отдельной личности, а разумел многих. Буало недаром называл его «созерцателем».

Самая попытка Мольера нарисовать образ порочного ханжи не была единственной ни во французской, ни в иной литературе.

Целые поколения писателей трудились до него над разработкою типа лицемера, но от их произведений веет то односторонностью, то аллегорией; гений Мольера закончил эту работу и создал одно из величайших произведений всемирной литературы.

Не имея возможности поставить на сцене своего «Тартюфа», Мольер решил нанести своим противникам удар с другой стороны и написал «Дон-Жуана». Враги обвиняли его в безбожии, – он бросил им в лицо яркого представителя их среды,

человека без всяких правил нравственности, попирающего земные и небесные законы. Никто не отыскивал на этот раз, с кого написал Мольер своего героя: оригиналов было слишком много.

В андалузских хрониках сохранилась повесть о Дон-Жуане Тенорио. Он похитил дочь командора Уллоа и убил ее отца, но так как преступник был молодой представитель одной из знатных севильских фамилий, то убийство осталось безнаказанным. В роли мстителей за командора выступили тогда францисканские монахи, они завлекли убийцу Уллоа в свой монастырь и умертвили его. Во избежание мщения могущественных родственников Тенорио они сочинили затем басню о том, что Дон-Жуан оскорбил надгробную статую командора, и та вдруг ожила и увлекла его в ад… Такова легенда о Дон-Жуане. Первая литературная обработка ее принадлежит Габриелю Телецу, профессору теологии и севильскому проповеднику. В начале XVII века под псевдонимом Тирсо де Молина он написал героическую комедию «Севильский соблазнитель и каменный гость», вещь довольно грубую и полную благочестивых ужасов. Из Испании пьеса перешла в Италию и, получив под пером Онофрио Джилиберти оттенок арлекинады, достигла Франции. В Париже эту пьесу играла итальянская труппа под одной крышей с труппою Мольера на сцене Пале-Рояля. Пьеса имела успех, и актеры Мольера убеждали его поэтому воспользоваться легендою о Дон-Жуане. Но если Мольер и приступил тогда к обработке этой темы, то во всяком случае он сделал в то время только первые наброски своего «Дон-Жуана», который был окончательно написан гораздо позже, под живейшим впечатлением запрещения «Тартюфа». Представляя собой один из шедевров Мольера, он носит поэтому отпечаток торопливой работы, а страстные тирады против лицемерия еще более подчеркивают его связь с «Тартюфом». Автор спешил нанести своим противникам новый удар среди их несмолкших еще благочестивых речей о бесчестии предшествовавшего произведения. Тем не менее, подобно «Тартюфу», «Дон-Жуан» – одно из лучших творений Мольера. Две фигуры особенно ярки в этой комедии – фигура Сганареля и его господина. С многочисленными оговорками, что он говорит не о Дон-Жуане, Сганарель произносит жестокий, но справедливый суд над этим представителем французской аристократии, осторожно скрытым автором под испанскою фамилией. «Мой господин, – говорит Сганарель, этот прозревший наконец Маскариль, – мой господин – величайший злодей, какого когда-либо носила земля, бешеная собака, дьявол, турок, еретик, не верящий ни в небо, ни в святых, ни в Бога, ни в оборотня…» В речах Сганареля Поль Линдау справедливо видит первую

ласточку Французской революции…

«Дон-Жуан» был поставлен в Пале-Рояле 15 февраля 1665 года. Несмотря на полные сборы кассы, после пятнадцатого представления он был снят с репертуара, а со второго Мольеру пришлось уже переделывать слишком резкие места. Впечатление от пьесы превзошло его ожидания. Вскоре последовало и полное запрещение ее. Мотивы, вызвавшие его, воспрепятствовали также и напечатанию «Дон-Жуана». Он был издан уже после смерти автора. Но и тогда Вино и Лагранж, первые издатели сочинений Мольера, принуждены были по требованию полиции уничтожать многие сцены в напечатанных уже экземплярах, и только счастливая случайность сохранила для потомства два полных экземпляра и дала возможность восстановить первоначальную редакцию «Дон-Жуана»..[6]

В 1665 году Мольер поставил при дворе сатиру на современных ему врачей – «Любовь-лекарство». В этом же году Арманда родила второго ребенка, дочь Мадлену. Временно восстановившийся семейный мир вскоре сменился, однако, для Мольера прежними муками. В таком настроении он удалился из Парижа на свою дачу в Отейле. Здесь он написал «Мизантропа» – третье великое и в то же время наиболее субъективнейшее произведение. Прототипом Альцеста некоторые исследователи считают герцога Монтозье; его же называли, стараясь навредить Мольеру, и некоторые из современников. Это лишнее доказательство их злобы и вместе с тем непонимания ими «Мизантропа». Нет никакого сомнения, что прототипы Альцеста имелись в среде французского общества; это – евангельская соль земли, необходимая для развития народов; но если уж поднимать вопрос, откуда заимствовал писатель черты и настроение своего главного героя, то лучше всего обратиться к самому писателю. Несчастный муж, объявленный вредным писатель и гражданин, лишь благодаря покровительству короля избегающий не заслуженной им кары, Мольер ближе всех стоит к Альцесту и даже сливается с ним… Случайная встреча Мольера в отейльском парке с честным нищим[7] вызывает у писателя известное восклицание: «Où la vertu va-t-elle se nicher!» («Вот где гнездится добродетель!»), а его гости Буало, Расин и Шапель после долгой беседы с хозяином вдруг приходят к решению утопиться, – эти отейльские события подтверждают мнение о тождестве Мольера и Альцеста.

Представления «Мизантропа» начались 4 июня 1661 года. Главную роль в пьесе исполнил сам автор. Трагическая фигура Альцеста не могла быть удачной в изображении Мольера: он не блистал в таких ролях, но ожидания не оправдались – Мольер

играл как никогда. Здесь еще раз можно видеть подтверждение родства писателя и его героя.

Как картина нравственного упадка современного Мольеру общества и отражение его личного настроения «Мизантроп», несмотря на этот исторический и биографический характер, принадлежит к числу произведений одинаково живых под всяким небом и во все времена. Он представляет как бы вторую редакцию комедии Мольера «Дон-Гарсия»; отсюда вывод – великий писатель всегда относился отрицательно к своим современникам.

За «Мизантропом» последовали «Лекарь поневоле», «Мелисерт» и «Сицилиец». После представления «Сицилийца» Мольер заболел, и все уже ждали его смерти. Вероятно, желая чем-нибудь обрадовать больного, Людовик разрешил ему постановку «Тартюфа» с условием переделать слишком резкие места. До сих пор Тартюф выступал в комедии в качестве духовного лица; теперь Мольер нарядил его в светское платье, окрестил Панюльфом, а всю пьесу – «Обманщиком» и в таком виде поставил на сцене Пале-Рояля 5 августа 1667 года. Стечение зрителей было громадным; смягченная пьеса произвела, вследствие самого смягчения, подчеркивавшего идею автора, чрезвычайно сильное впечатление. Враги Мольера опять пришли в движение, и президент Парижского парламента Ламуаньон запретил дальнейшие представления «Тартюфа». Людовика в это время не было в Париже, он находился при армии во Фландрии. Когда получено было запрещение, зрители уже наполняли театр. Об отмене спектакля их известил сам Мольер и, говорят, посмеялся при этом над Ламуаньоном. «Господа, – сказал он будто бы, – мы с удовольствием сыграли бы вам „Тартюфа“, но он запрещен. Господин президент не желает, чтобы *его* представляли на сцене». Гораздо вероятнее, однако, что Мольер не говорил ничего подобного. Одновременно с запрещением представлений «Тартюфа» Ламуаньоном парижский архиепископ Гордуин Перефикс под страхом отлучения от церкви запретил верующим не только смотреть, но даже читать и слушать пьесу. Театр Мольера был закрыт в течение семи недель, по воле самого директора. Лагранж и Ториллер, любимые актеры Мольера, повезли его прошение к королю о снятии запрещения с «Тартюфа», но вернулись с неопределенным ответом. В прошении к королю Мольер писал, между прочим, что в случае запрета пьесы он принужден будет прекратить сценическую деятельность, и так как этого разрешения не было получено, то он долго не играл ни в Пале-Рояле, ни у короля и сказывался больным. Король принужден был обратиться к де Визе.

В 1668 году Мольер написал «Амфитриона», «Жоржа

Дандена» и «Скупого». Все три пьесы гораздо ниже предшествующих им трех шедевров Мольера. В «Амфитрионе» устами Сосия писатель намекает на тяжелое положение человека, принужденного угождать сильным мира. В самой пьесе в лице Юпитера не без основания видят намек на Людовика XIV. В «Жорже Дандене» и в написанных вскоре после него комедиях «Мещанин во дворянстве» и «Графиня Эскарбаньяс» Мольер смеется над стремлениями своих соотечественников изображать из себя аристократов. В этом смехе сказалось презрение Мольера к внешнему блеску и признание всех сословий одинаково почетными. Иначе и не мог говорить автор «Дон-Жуана», представивший своих маркизов в виде новых шутов. С «Жоржем Данденом» Мольер опять выступает при дворе.

5 февраля 1669 года после пятилетнего запрещения были разрешены наконец представления «Тартюфа». Религиозный спор между янсенистами и иезуитами в эту пору прекратился; фигура лицемера могла поэтому, без особенного вреда для благочестия, появиться на подмостках сцены. Желающих видеть его было так много, что пьеса давалась сорок четыре раза подряд. Но в последовавшем издании «Тартюфа» автору все-таки пришлось прибегнуть к уловкам, чтобы сгладить резкость своего произведения. В этом издании «Тартюф» был снабжен подстрочными примечаниями. Так, когда Дорина начинает выражаться слишком резко, нападая на ханжей, примечание гласило: «Это говорит служанка». «Это говорит негодяй» – стояло в тех местах, где Тартюф заходит слишком далеко в своем кощунстве.

Ободренный успехом «Тартюфа», Мольер написал в 1672 году новую сатиру – «Ученые женщины». Автора этой остроумной комедии, принадлежащей к числу его лучших произведений, совершенно неосновательно упрекали в том, что он проповедует здесь обязательность для женщин невежества как лучшего охранителя их нравственности и счастия их семей. Ясно, что Мольер имел в виду совсем другое. Он нападает в своих «Ученых женщинах» на тех же жеманниц и педанток, на которых он нападал в своих прежних произведениях. Его ученые женщины – тоже смешные жеманницы, но в области науки.

17 февраля 1672 года умерла Мадлена Бежар. Как мы говорили уже, в своем завещании она оставила все свое состояние Арманде. В этом не без основания видят доказательство того, что Мадлена была матерью жены Мольера. Вскоре после ее смерти Мольер переехал на новую квартиру на улице Ришелье. Все отзывалось здесь богатством и изяществом, особенно комната Арманды. Простота царила только в кабинете самого писателя.

Главным украшением этой комнаты был большой дубовый шкаф, где помещалась библиотека Мольера. Тут было 360 томов, между прочим, Библия, Плутарх, Геродот, Диодор Сицилийский, Сенека, Ювенал, Теренций, собрания французских, итальянских и испанских комедий. Здесь же хранились, по всей вероятности, рукописи Мольера, эта эмбриология его творчества, первая редакция «Тартюфа», наконец, письма и перевод Лукреция «De natura rerum». Все это навсегда погибло после смерти писателя. Стены кабинета украшали два эстампа: портреты Анны Австрийской и Конде. Особое помещение в доме было занято театральными костюмами Мольера, среди которых находился костюм Альцеста с зелеными лентами (любимый цвет писателя). Сходство Мизантропа и Мольера распространялось, таким образом, и на костюмы обоих. Заговорив о костюмах Мольера на сцене, необходимо сказать несколько слов о нем самом как актере. Еще в первые годы своей сценической деятельности (1643 г.) Мольер, по словам Тальмана де Рео, выделялся среди своих сподвижников как замечательный исполнитель комических ролей. С годами его искусство в этой области только увеличилось. Что касается трагических ролей, то, если верить Монфлери-сыну, автору «Экспромта в отеле Конде», Мольер в этих ролях был только смешон. Здесь необходима оговорка. Реформатор в литературе, Мольер был таким же реформатором и в сценическом искусстве. До него и при нем в Бургонском отеле актеры читали свои роли нараспев, почти речитативом. Мольер внес в свою игру простоту и естественность, и вот это обстоятельство и не нравилось рутинерам и вызывало их смех. Ставя «Мизантропа» на сцене Пале-Рояля, где Мольер исполнял трагическую роль Альцеста, он присоединил потом к этим спектаклям свой «Экспромт в Версале». Очевидно, сопоставлением своей игры с игрою критикуемых им актеров других театров он как бы указывал, как должно вести сцену. Голос Мольера был слаб и несколько глух (он наследовал от Марии Кресс грудную болезнь), и ему стоило большого труда исполнение ролей. Когда появились первые признаки обострения недуга, Буало упрашивал Мольера бросить сцену и ограничиться положением писателя и директора труппы. Мольер отказался наотрез от этой идеи. Он был такой же преданный своему делу актер, как и писатель.

Сведения о наружности Мольера сохранены для потомства дочерью его товарища по сцене m-lle дю Круази, в замужестве Пуассон, и художником Миньяром. По описанию первой, Мольер не был ни слишком толст, ни слишком худ. Его рост был выше среднего, осанка полна благородства. Великий писатель держался

важно и серьезно. Крупный нос, толстые губы, темный цвет лица с густыми черными бровями, – всё это легко принимало по воле Мольера самое разнообразное выражение. Характер писателя был мягкий; великодушие и сострадательность никогда не покидали его. В силе его воли едва ли можно сомневаться, если вспомнить его жизнь – тяжелую, полную разнообразных приключений и борьбы.

Миньяр был искуснейшим портретистом. Мольер под его кистью вполне походит на описание Пуассон, и это доказательство правдивости кисти первого и пера второй. Миньяр рисовал Мольера не раз и в различные периоды жизни писателя; лучшая работа его помечена 1657-м годом. Она изображает тридцатипятилетнего Мольера в бытность его в Лангедоке и Лионе. Этот портрет составляет собственность герцога Омальского.

Новоселье Мольера на улице Ришелье, вскоре после смерти Мадлены, посетило новое несчастье. Осенью 1672 года Арманда родила третьего ребенка, сына; но, как и первенец Мольера, он жил недолго и через месяц умер. Почти за год перед этим Мольер написал «Психею». В роли Амура выступил воспитанник писателя, известный уже нам Барон, в роли Психеи – Арманда. Этой близости молодого человека и молодой женщины на подмостках сцены суждено было, по рассказам, принять затем более интимный характер. Барон сделался любовником Арманды. Справедлив ли этот рассказ или это была одна из многочисленных сплетен, никогда не умолкавших вокруг Мольера, – во всяком случае, положение великого писателя было очень тяжелым. Людовик XIV тоже перестал относиться к нему с прежним расположением. Эгоистическая основа его королевской дружбы не замедлила сказаться. При дворе появились новые любимцы, там стали увлекаться балетом, и Мольер осуждался на забвение. В последний раз он играл при дворе свою комедию «Графиня Эскарбаньяс».

Болезнь Мольера принимала между тем все более опасный характер. При таких обстоятельствах он встретил 1673 год. Среди жестоких душевных и физических страданий по какому-то капризу гения Мольер написал в это время один из самых лучших своих фарсов, комедию «Мнимый больной» («Le malade imaginaire»). В день четвертого представления новой пьесы Мольер чувствовал себя особенно дурно. Напрасно Арманда и Барон упрашивали его отложить спектакль, он настаивал на своем желании играть. В последней сцене, когда Арган-Мольер произнес свое «juro» («клянусь»), с великим писателем сделался припадок удушья. На исходе был восьмой час вечера. Мольер

несколько оправился, и спектакль был исполнен вплоть до последней реплики. Совсем уже больного Мольера доставили затем на носилках на улицу Ришелье и уложили в постель. Ему стало несколько легче, и он съел немного сыру и кусочек хлеба. В десять часов страдания возобновились, у Мольера сделался приступ неудержимого кашля и пошла кровь. Испуганный Барон бросился успокаивать больного; но тот послал его за Армандой. В комнате больного находились в это время две монахини-сборщицы, каких нередко можно было встретить в доме «безбожника» Мольера, никогда не отказывавшего в приюте. Барон оставил на их попечение больного, а сам пошел за Армандой в другой конец дома. Но когда он вернулся с нею, Мольер был уже мертв. Великий писатель скончался 17 февраля 1673 года, ровно через год после смерти Мадлены.

Осмеянные Мольером врачи считали смерть писателя как бы мщением за поруганную медицину. Мщение нужно было и врагам «Тартюфа». Когда вдова Мольера обратилась к духовнику своего прихода, священнику церкви Св. Евстафия, с просьбою похоронить ее мужа, он отказал, опираясь на прежние законы об актерах. Давно не практиковавшееся запрещение хоронить актеров по церковным обрядам было возобновлено исключительно для Мольера. За год до его смерти Мадлена была погребена, как все правоверные католики; она была тоже актриса, но ее похоронили, потому что она не писала «Тартюфа».

Помня прежнее расположение короля к Мольеру, Арманда вместе с отейльским кюре (несмотря на свою рясу, другом Мольера) отправилась в Версаль просить разрешения похоронить мужа. Людовик принял ее холодно. Он сослался на святость церковных распоряжений и предложил вдове обратиться к архиепископу. Гардуин Перефикс, отлучивший от церкви читателей «Тартюфа», к этому времени умер. Его преемник был наследником и его места и его взглядов. Он тоже отказал в погребении. Вскоре, однако, – очень возможно, что по желанию короля, – архиепископ позволил похоронить Мольера, если он умер христианином. Наведенные справки дали благоприятный ответ, и священник церкви Св. Евстафия получил позволение приступить к обряду. «Во внимание к доказательствам, обнаруженным следствием, – говорилось в разрешительной бумаге архиепископа, – произведенным по нашему приказанию, мы позволили священнику церкви Св. Евстафия похоронить по церковному обряду тело покойного Мольера, с тем, однако, условием, чтобы это погребение было совершено без всякой торжественности, не более как двумя священниками, и не днем, и чтобы за упокой души его не было отправляемо торжественного

богослужения ни в вышеупомянутой церкви Св. Евстафия, ни в какой-либо другой…» Преемник Перефикса был настоящий Дон-Жуан в костюме архипастыря; таким образом, по справедливому замечанию Лотейссена, в распоряжении архиепископа «Тартюф» нашел свое продолжение после смерти великого писателя.

Похороны Мольера состоялись 21 февраля 1673 года. В 9 часов вечера тело покойного писателя было вынесено из дома. При свете факелов, в сопровождении двух сотен друзей, оно направилось к кладбищу Св. Иосифа. Говорят, кроме друзей Мольера, к его гробу стеклась громадная толпа негодяев, тайно подосланных врагами писателя для оскорбления его праха. Арманда должна была раздать этой сволочи около тысячи ливров, чтобы купить их скромность.

На кладбище Св. Иосифа обыкновенно хоронили самоубийц и детей, умерших без крещения. Очевидно, не Арманда избрала это место для могилы Мольера. Этого кладбища в настоящее время нет. В дни Французской революции кости знаменитого писателя были отрыты для перенесения в более почетное место. Существует, однако, подозрение, что почитатели Мольера впали при этом в ошибку и вырыли гроб, принадлежащий не Мольеру. Теперь эти останки покоятся на кладбище Пер-Лашез.

Среди современников Мольера не было недостатка в истинных ценителях его гения. Одна из гравюр того времени изображает великого писателя торжествующим победу над Пороком и Лицемерием… Мольер полулежит на софе в ярко освещенной комнате с видом на аллею прекрасного сада. В руках Мольера книга, по всей вероятности «Тартюф», у ног его две мрачные фигуры: одна – косматая, с бородой, смотрит сумрачно, глядя исподлобья; другая, с повязкой, приподнятой на лице, страдая и болезненно корчась, отворачивается от света.

Эти мрачные существа – Порок и Лицемерие (А. Веселовский. «Тартюф»).

Существуют сведения, что французская Академия предлагала Мольеру звание ее члена, но с условием отказа его от сцены. Поэт высоко ставил звание актера, он не менял своих убеждений и не шел на сделки с совестью, а потому отказался. Он занял место в Академии уже после смерти. В начале XIX века в зале торжественных собраний Института был поставлен бюст великого писателя с надписью:

«Rien ne manque à sa gloire,
Il manquait à la nôtre».

Что значит: «Для его славы ничего не нужно, но для нашей – нужен он».

Источники

1. *A. Bazin.* Notes historiques sur la vie de Molière.
2. *J. Loiseleur.* Les points obscurs de la vie de Molière.
3. *Sainte-Beuve.* Portraits littéraires.
4. *E. Campardon.* Les spectacles de la foire.
5. *Lotheissen.* Molière, sein Leben und seine Werke.
6. *А. Веселовский.* Тартюф. История типа и пьесы.
7. *А. Веселовский.* Мизантроп. Опыт нового анализа пьесы и обзор созданной ею школы.
8. *А. Веселовский.* Мольер – сатирик и человек. – «Вестник Европы», 1878, №5.
9. Русское издание сочинений Мольера с биографией. Составитель А. Веселовский.
10. Журнал «Molièriste».
11. *Bouquet.* La troupe de Molière et les deux Corneilles à Rouen en 1658.
12. *Bancel.* Les harangues de l'exil. T. I.
13. *L. Dumoustrier.* Molière auteur et comédien. Sa vie et ses oeuvres.
14. *Paul Lindau.* Molière. Eine Ergänzung der Biographie des Dichters aus seinen Werken.
15. *Livet.* Les intrigues de Molière et celle de sa femme ou la fameuse comedièn ne.
16. Oeuvres de Chapelle et de Bachaumont.

notes

Примечания

1

«Совершенный негоциант»

2

«Хорошей мыслью грешно не воспользоваться» *(фр.)*

3

«Комедия комедиантов» *(фр.)*

4

Из статьи А. Веселовского «Мольер – сатирик и человек»

5

Канонами назывались украшения из лент, которыми заканчивались короткие панталоны внизу, поверх колен

6

«Дон-Жуан» написан прозою; Томас Корнель переложил его потом в стихи, исказив и смысл, и красоту подлинника

7

Гуляя в отейльском парке, Мольер встретил нищего и подал ему по ошибке или намеренно очень крупную монету. Нищий вернулся, чтобы отдать ее Мольеру